PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI " **IDEA** "
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – TEL. 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO I – N. 13-14 ROMA – 7-14 AGOSTO 1949

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la Pubblicità in Italia S. P. I. – Via del Parlamento, 9 – Telef. 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

IL MITO DEL NUOVO

Per dar rilievo ad un suo punto di vista, un attento scrittore è andato a rovistar le carte del cavalier Marino, e gli ha chiesto in prestito il famoso verso: « Chi non sa far stupir vada alla striglia ». Essendo il proposito del critico affatto antitetico a quello del cavalier nostro, il verso riportato è stato il punto di partenza per dimostrare che si ricerca il nuovo per stupire, e che a questo segno si riconosce la degenerazione barocca della cultura. Dove quindi domina il mito del nuovo, prolificano insincerità e mistificazione. I pittori, ad esempio, non esitano a ripudiare tutto il passato classico, il XVII e il XVIII secolo, perchè pretendono affrancarsi dalle convenzioni, dai pregiudizi, insomma da tutti quei legami che impediscono di avventurarsi per itinerari sconosciuti. Ma son veramente nuove le loro novità? In effetti, codesti ricercatori dell'inedito non fanno che cambiar modello, e volgono il loro sguardo verso l'arte dei barbari nomadi, l'arte dell'oriente, o verso l'arte dei negri e quella della Oceania ». Ma allora, si chiede il critico, dov'è il nuovo? Se l'istanza di novità non presuppone l'affermazione dell'originalità, è inutile affannarsi a stambarare rivoluzioni artistiche che tali non potranno mai essere, mancando ad esse proprio quel movimento che possa animare una roteazione innovatrice. Un pittore non è nuovo perchè pretende in un'epoca così complessa come la nostra « farsi un'anima di primitivo e perchè obbedisce a teorie elaborate da letterati, quasi sempre inetti a tener in mano il pennello ».

L'esemplificazione estesa all'architettura e alle altre arti conduce alle medesime conclusioni. Se originalità non è espressione di una personalità che, per manifestarsi dev'essere sincera e possedere il mestiere necessario, non differisce gran che da un'acconciatura bislacca, trafficata a danno degli agitati e degli sprovveduti. Regola d'oro quindi è consentire ad essere se stesso: « l'artista più nuovo è colui che accetta di essere se stesso ».

Per altra via raggiunge il critico d'arte, di cui qui abbiamo ricordati sommariamente i canoni, un pensatore lineare e punto accademico. Da posizioni tanto lontane che potrebbero considerarsi opposte, l'Hautecoeur e il Guitton, vedono lo stesso pericolo insidiare la cultura schietta e l'arte sincera: e questo pericolo è la ricerca ad ogni costo della novità. Il Guitton nel dare alcuni consigli sull'arte di vivere, scrive tra l'altro: « Non leggere mai una prosa fresca ancora. Non leggere un libro che *vient de paraître*, ma lascia al tempo ch'è il gran vaglio la cura di compiere l'opera silenziosa sua che è quella di eliminare. Che cos'è un'opera classica? Un libro che si stampa ancora, che *ne cesse de paraître* e che è ancora ripubblicato. Leggi dunque, se hai tempo, i libri che hanno subìto la prova del tempo, quelli pubblicati almeno tre anni fa. Poi quelli che hanno trent'anni. Poi quelli di tre secoli fa. Poi quelli di trenta secoli, e troverai Omero ».

Lasciare al tempo il compito di infallibile distillatore, significa mettersi al sicuro da quelle organizzate ciurmerie, in cui si barattano le impressioni affatto superficiali che fanno vibrare per un attimo morbose sensibilità. E' in questo mercato che la novità dispiega la sua tecnica, mirante ad interrompere, sia pur per poco, ogni più elementare processo critico. La voce della novità, la pubblicità, è tanto ascoltata che ad essa ricorrono anche coloro che ne condannano l'equivoca mediazione. Ecco perchè il saggio Guitton consiglia di premunirsi con l'arma del tempo contro l'assedio di forze deteriori, che pretendono entusiasmi e consensi in nome dei diritti del nuovo sul vecchio. Il tempo, il vecchio tempo, stritola la novità, le seppellisce nell'oblio.

In questa nostra epoca di stupori e di stupefacenti l'idolo del nuovo rinfittisce sempre più le schiere dei suoi devoti. La fortuna sempre crescente di questo idolo ha doppia radice: da una parte una sensibilità stanca, esausta, superficiale che vibra solo per sibilo di frusta; dall'altra una logica assonnata, che accetta come originale il nuovo e finisce col non distinguerne più la diversa provenienza.

In quest'epoca di stupori e di stupefacenti, la striglia del cavalier Marino, se è fatta con le lastre dentate della difficile pazienza, è uno strumento d'oro.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

Una grande amarezza ha dato a Julien Green il traduttore di un suo romanzo. L'autore aveva scritto che la giovinetta cercava « de quoi allumer sa chandelle ». Il traduttore si è lasciato sviare dalla consanguineità di « allumer » e di « allumettes », e ha distorta la frase in modo da far accendere la candela dai fiammiferi. Ora che l'officio dei fiammiferi sia anche quello di accendere le candele non vi è nessuno che voglia negarlo. Senonchè l'azione del romanzo si svolge nel secolo XVI, quando « les allumettes » dovevano ancora venire... alla luce. Il Green allora giustamente protesta contro il traduttore che ha voluto per forza fornirgli degli « svedesi ».

Comprendiamo il cruccio del romanziere, e per consolarlo gli diremo che ad un suo collega capitò di peggio, quando il suo occhio atterrito cadde su un Edipo complesso. *Naturalmente egli aveva scritto:* il complesso di Edipo.

✯

Qualche anno fa l'eminente rettore del Collegio Imperiale delle Scienze deplorava l'insufficienza delle somme devolute alle ricerche biologiche, davvero esigue se paragonate a quelle richieste dalle ricerche della fisica e della chimica. « Supponiamo — diceva — che si fosse cento anni fa chiesto all'uomo della strada che cosa si aspettava dalla fisio-chimica. L'interrogato avrebbe risposto con una lista di desideri: volare, viaggiare sott'acqua, parlare a distanza, ecc. Ebbene, tutto questo e ben altro, è stato realizzato. Se allo stesso individuo si fosse domandato che cosa aspettava dalla biologia, egli, press'a poco, avrebbe detto: vorrei un potere accresciuto sugli animali domestici, sulle piante; vorrei la sanità e la felicità, l'accrescimento della durata della vita, il potere di controllare lo sviluppo dei miei figli e le qualità della razza.

Oggi, quasi nessuno di questi voti è stato appagato. Noi non abbiamo fatto in questo campo scoperte veramente fondamentali. E tuttavia spendiamo quattro o cinque volte di più per la fisico-chimica che per la biologia.

Il lamento del dott. Tizard si muterebbe in grido lacerante, se sapesse che quel rapporto tra le spese è incredibilmente mutato a vantaggio delle scienze fisico-chimiche. Dimentica l'esimio rettore del Collegio Imperiale che la fisico-chimica serve il dio Marte?

I re di Persia eran certamente molestati dalla noia, se come ci racconta Teofrasto, facevan promettere a suon di tromba un premio vistoso a chi escogitava un piacer nuovo per il tediato sire. Quei despoti, ai loro sudditi non lasciavan tempo d'annoiarsi, tante pene e tanti travagli accumulavano sulle loro spalle. I dittatori moderni, creatori d'uniformità, apparentemente più altruisti dei despoti persiani, si preoccupano di offrire una perfetta kermesse. Ma è una kermesse a comando, quanto divertente ciascuno giudichi. Ma i popoli liberi perchè s'annoiano? perchè si sentono immersi nella monotonia fino ai capelli? Forse la risposta possiamo trovarla nelle parole che la duchessa di Longueville disse alle amiche che le consigliavano per vincere la noia di darsi alle escursioni, ai viaggi, alla musica, ecc. « Non amo io i piaceri innocenti ». Codesta opinione della duchessa è largamente accolta dai nostri contemporanei. E se fosse vero quanto qualcuno va sostenendo sulla origine delle rivoluzioni, veri sanguinosi baleni che lacerano l'atmosfera carica di tedio, dovremo creder non lontana qualche commozione planetaria.

★

Dove mai il Prati pescava i nomi che compaiono nelle sue ballate? Ne rideva anche il Carducci; e in verità, strombettanti nomi quali Gladmingo, Urca, Misco Colvello, Rilla, Oramida, Aramede, sono come trombette di latta. Gli ultimi due poli non si possono pronunciare senza sentir accorrere a far numero uno dei tre moschettieri che ebbe il suo quarto d'ora di celebrità alla radio Ci sarebbe tuttavia da ridere per l'opposto vezzo degli scrittori d'oggi, i quali amano battezzare i personaggi con semplici lettere d'alfabeto. Un fortunato scrittore inglese ha dato per titolo ad un suo romanzo uno scarnificato K.

Non è con questo genere di espedienti di dubbio gusto che si conquista l'essenzialità dell'arte. Quanti languori descrittivi in quel romanzo che col titolo K prometteva un algebrico spogliamento del superfluo.

Non a caso i nostri quattro grandi hanno scelto per il proprio capolavoro titoli quasi casalinghi. Sono precisi ed onesti come un compasso questi titoli con quelle due punte; una, il sostantivo, sta ferma, e l'altra traccia la porzione di spazio che le spetta: Divina Commedia, Orlando furioso, Gerusalemme liberata, I Promessi Sposi.

Varius

LA FILOSOFIA
NON PIÙ IN SOFFITTA

Francoforte, luglio

« Facciamola finita con questo Nietzsche! — sentenziarono qualche settimana fa i consiglieri municipali di Friedberg in Baviera — E' una vergogna che nella nostra cittadina ci sia ancora una strada intitolata al propagandista della folle teoria del superuomo ». E ribattezzarono la strada incriminata. In buon punto il borgomastro ricordò che c'era un'altra strada intitolata ad un filosofo: Kant. « Via anche lui! » — dissero i consiglieri. E così fu fatto. Kant fu mandato a spasso anche lui.

Ostracismo ai filosofi e alla filosofia? Certo è che i filosofi non sono popolari oggi in Germania. La gente non apprezza o ignora quelli vivi, comincia a perdere di rispetto a quelli morti. E' un taglio netto col passato. Sono prosciugate le correnti che per tanti anni avevano alimentato la vita spirituale germanica. Sono inariditi i solchi profondi scavati dai grandi pensatori del passato: il nazismo li ha interrati senza creare al loro posto nemmeno un modesto surrogato. La filosofia nazional socialista, infatti, facente capo al suo enunciatore più noto, Alfredo Rosenberg, in realtà non ha mai fatto proseliti nemmeno tra i più fanatici seguaci dell'idea nazista. Hitler stesso non ne aveva la più pallida idea, non ha mai letto i libri di Rosenberg che dentro di sè considerava un astruso stravagante imbrattacarte.

La guerra, la disfatta, gli anni del quasi intollerabile disagio economico hanno relegato la filosofia all'ultimo posto tra le discipline del pensiero, hanno mandato in soffitta quella filosofia che prima dell'epoca hitleriana era coltivata in Germania con diletto non solo da chi ne faceva professione di studio ma anche da vaste classi intellettuali, liberi professionisti, letterati, studiosi di altre discipline; era pari grado con la musica, le arti belle, le scienze esatte, persino — quasi — con l'arte della guerra.

Colpa anche del profondo rivolgimento sociale operato dalla guerra. Troppa gente che prima era agiata o ricca o ricchissima, aveva case belle e confortevoli e belle biblioteche, oggi non ha nulla e vive di lavoro manuale (basta pensare ai dieci milioni di profughi delle terre orientali che stentano la vita qui nell'occidente). Costoro non possono più permettersi di navigare per diletto o per curiosità negli alti campi del pensiero, i problemi materiali della esistenza quotidiana li tengono agganciati alle basse sfere.

Ecco perchè oggi la filosofia è monopolio, potrebbe dirsi, della gioventù studiosa. I veterani, gli « aficionados » di un tempo le hanno dato l'addio per forza, se ne sono staccati, ne ignorano il nuovo cammino: per mancanza di mezzi perchè i libri costano cari, 30 marchi (pari a cinque giorni di salario) un manuale di filosofia. Sono i giovani degli atenei che l'hanno tratta dalla soffitta, zelanti e pieni di buona volontà, le lezioni di filosofia sono le più frequentate, vi fanno ressa anche gli studiosi di altre facoltà.

E' la gioventù che cerca la chiave dell'esistenza, la spiegazione del dramma passato, un'ancora per il presente. In un periodo come quello odierno in cui tutto appare provvisorio, la pace come il relativo benessere, e del domani non v'è certezza, in questa strana Germania dove lo straniero comanda ma si sente un intruso e i tedeschi non sanno ancora se sia venuto il momento di odiarlo e la politica è screditata come la democrazia, la filosofia è per gli studiosi un rifugio. E' in onore anche ufficialmente, le cattedre sono tenute da uomini d'impegno, ma non è popolare: è un culto che ha i suoi sacerdoti ma non ha le folle dei credenti. L'esistenzialismo p. es. di cui in tutti gli altri paesi si parla e da anni si discute nelle gazzette che gli hanno dato una notorietà da liquore di marca, qui è conosciuto solo dagli anzidetti sacerdoti. Sartre è nome senza eco per quel ch'egli impersona, ed è anzi strano se si pensa che le sue idee dovrebbero trovare un terreno particolarmente favorevole in questa terra dove spiritualmente domina un nichilismo semi-organizzato. Nè bisogna credere che sia maggiormente noto alle masse tedesche il nome p. es. di Jaspers, che insieme con Heidegger è il più eminente rappresentante dell'esistenzialismo tedesco o Existenz-Philosophie come lo chiamano qui.

•

Se la filosofia non è popolare lo stesso può dirsi dell'arte, per analoghe ragioni. C'è ancora uno stuolo di pittori e scultori accademici ai quali in caso di bisogno si può commettere un monumento equestre o un dipinto commemorativo, ma nessuno può permettersi di far lavorare gli artisti con la straordinaria penuria di quattrini che è l'incubo dell'ora in Germania. E infatti gli artisti vivono di tutto tranne che dei proventi del loro mestiere: danno lezioni, esercitano un commercio, fanno gli antiquari. Organizzano mostre ed esposizioni d'arte frequentate mediocremente e dove nessuno compera, e col frutto dei biglietti d'ingresso ripagano le spese e ricavano qualche soldarello.

Talenti nuovi, esorbitanti per così dire, non sono venuti in luce, anche se non mancano artisti di rilievo tra quelli che si potrebbero chiamare i « reduci »: gli esponenti della « ex arte degenerata » i cui quadri furono bruciati solennemente a Berlino per iniziativa di Goebbels nel '38, se non erriamo, dopochè Hitler inaugurando l'esposizione nazionale di Monaco l'aveva bollata con uno dei suoi più lunghi ed ameni sproloqui. Ma anche i « reduci » tirano la cinghia. Ad un quadro i tedeschi preferiscono oggi un paio di bistecche o una bella torta e non sappiamo dare loro torto, il quadro è un oggetto di lusso per quasi tutti.

Più che la miseria vera e propria — che qui del resto non esiste su vasta scala — è la semi-miseria, la classica povertà, quando sia comune a quasi tutta una popolazione, quella che soffoca l'arte, ne impedisce il rifiorire, allena ed abitua le collettività al culto del mediocre. Sono ancora in arretrato i tedeschi in questo campo rispetto agli altri grandi popoli europei, sono in ritardo anche perchè la spinta che li ha risollevati è ancora troppo recente, risale ad appena un anno fa. E si può capire allora che vada a ruba in questi giorni la « Storia di un grande amore » raccontata a puntate da un settimanale sotto il titolo « Mein Leben gehoert Dir » (La mia vita ti appartiene), che è poi la commovente storia di Benito e Claretta. Sul frontespizio Claretta è bellissima coi suoi grandi occhi dolci e vellutati; accanto un ritratto di Mussolini vecchio, curvo, segnato dal destino. E la gente si commuove; compera e legge, e probabilmente leggendo si commuove di nuovo.

Carlo Trotter

AI LETTORI

Con questo numero doppio « Idea » prende le ferie. Il prossimo numero, anch'esso di dodici pagine, uscirà con la data del 27 agosto. Poi il giornale riprenderà il suo solito ritmo.

Il prezzo dei numeri doppi è sempre di L. 30.

Ai nostri lettori buon Ferragosto.

FINE DEL LOGOS

Quella che G. Toffanin ci rappresenta in questo recente « La fine del Logos » (Zanichelli, Bologna, 1948) è la decomposizione dell'Umanesimo già analizzata, per quanto riflette l'Italia, in un volume sull'Arcadia. La grande corporazione dei « ciceroniani » si scioglie. Il maestoso corteo, non meno rigorosamente stabilito degli sfilamenti ed allienamenti che circondarono, nel 1520, l'intronizzazione di Carlo V in Aquisgrana, viene sbandato da urli e minacciose gazzarre plebee. La processione che portava in trionfo, secondo un protocollo fissato colla circospezione dei pranzi diplomatici, i busti di Cicerone, primo fra tutti, e poi Virgilio, Ovidio, Lucano, Seneca, Livio, è costretta ad arrestarsi per i tumulti sollevati dalla predestinazione alla Lutero.

Spezzare la magia numerica del latino non è tutto. L'altro forse maggiore obbiettivo degli attacchi dei riformati, è l'« honestas » ciceroniana, la morale professata e divulgata da Cicerone contro il fato storico e l'arbitrio epicureo, la morale allegante il libero arbitrio e la piena responsabilità dell'uomo, la morale che respinge l'intrattabile massima di Zenone e di Cleante, « paria esse, peccata », la equivalenza di tutti i peccati e che faceva dire agli Stoici, che, qualora Platone non avesse posseduto, inseparabile nelle sue componenti, l'intero volume della virtù, non ovrebbe potuto distinguersi dal più truce delinquente. In questa controversia rinnovata fra Cicerone e la Stoa, alla quale il Toffanin vuole ricondotta la Riforma, Zuinglio, Calvino, e Lutero si schierano colla Stoa. Il fatto storico si ristampa e riverbera nel « servo arbitrio » di Lutero, nella ferrea dottrina della predestinazione dovuta ad un ineludibile decreto divino. L'uomo, abbandonato come una zattera senza remi sull'oceano della Divinità, senza più il timone o la bussola del libero arbitrio, diventa così un polipo senza specola, un groviglio di istinti che nessuna « moderazione delle passioni » può indirizzare: le estasi e gli abbandoni, la « Sewarmerzi » e la « Senen Suiht » delle anime romantiche ramificano così dai remati polloni della Riforma: la rigenerazione luterana si converte pertanto, per un trapasso inavvertito, in indifferenza morale: e quest'aspetto antisociale coalizzava contro di sè gli umanisti, come Budé, e perfino come Giordano Bruno.

« Si è giunti al colmo dell'indegnità — scrive infatti il Budé — quando congiunte schiere d'uomini si sparpagliano a togliersi fra i buoni e i cattivi costumi, fra i foschi e i candidi quel discrimine che è onore e decoro dell'umana convivenza. La vita è sulla china della perdizione o disprezzo di Dio si trovano sullo stesso piano...

Questo sterminio delle virtù, noi lo vediamo crescere ogni giorno, il tempio è in fiamme, e in esso si consumano il palladio della fede e la garanzia della beatitudine ».

Zuinglio e Lutero, Calvino e Socino sono dunque accumunati — agli occhi del Toffanin; più che dall'ostilità ai pronunziati dogmatici ed alle sistemazioni scolastiche — ed è caratteristico che l'autorità di Aristotele e S. Tommaso, sopravvanzò non squassata, il turbinio della Riforma, se Bruno, profugo a Wittemberg ed a Braunschweig si vide sollecitato, egli nemico incoercibile dello Stagirita, a comporne delle esposizioni ad uso accademico sotto il titolo « Aristotelis Libri de coelo et mundo, explanati » — quanto dalla prestabilita coalizione contro la « sapienza » ciceroniana installatasi nella cattedra cattolica. In Cicerone essi osteggiavano « l'Enciclopedia dell'antichità classica ». E cioè l'Honestas, la delimitazione perentoria e mondanamente equilibrata dei doveri e dei libiti, la riabilitazione della gloria e della fortuna terrestre. Il libero arbitrio, premessa della « giustificazione traverso le opere ». Di fronte a questo stoicismo dei Riformati il magistero cattolico manteneva in vigore per reazione, quella consacrazione della felice pratica mondana che jeratizza le sfere beate dei « Somnium Scipionis ». La Chiesa impugnava la « santità » riformata, di fatto armata di rogo e di catasta che già Bruno squalificava come propria sola a « mettere in disquarto le repubbliche e a dissipar le conversazioni ».

Ed ulteriori tappe di questa disgregazione dell'unità del Logos sono gli indirizzi dell'Umanesimo deistico prosperato fra i campioni dello Stoicismo olandese ed i filosofi del *Common Sense* inglese dalla metà del '600 in poi. Indirizzi nei quali l'Umanesimo platonico procedente dalla federazione degli uomini con Dio, e da quelle « nozioni comuni » in cui Cicerone riponeva l'origine augusta del diritto, arcano retaggio della Divinità, si degrada in un censimento delle potenze e delle facoltà della natura umana, nel quale convengono, al disopra delle divergenze, Grozio e Spinoza, Locke, Toland, Schaftersbury ed infine Voltaire e Rousseau. E' l'uomo debole e « destituito » ma non più simulacro del Divino. Un balzo ancora, ed il « Common Sense » dei popoli si identificherà coll'incoercibile irruenza istintiva. L'incantesimo col quale la Chiesa aveva affascinato i popoli del Nord si rivela sotto quella « Hamburgische Dramaturgie » di Lessing ove viene profeticamente impugnata l'interpretazione diventata canonica del beneficio tragico nella « Poetica » di Aristotele. Non più catarsi nè moderazione letargica delle passioni attraverso la tragedia. Da una diversa glossa d'Aristotele proverrebbero i paurosi sfaldamenti dell'Europa moderna. Se la tragedia non deve liberare dalle passioni, bensì liberare « dal terrore e dalla pietà », potenziando i più bellicosi impulsi della vita, il baccanale, gli elementi ruggenti, le fiere non più tenute al guinzaglio nè cavalcate in groppa dalla Sapienza, potranno scendere, sfrenate, in pista. Al posto dell'Aristotele letargico si insedia l'Aristotele dionisiaco. E con lui giungiamo all'idealizzazione dello sforzo eretto a norma a se stesso, alla produttività dell'azione teorizzata da Goethe, al sapere « reso attivo » di Fichte, e finalmente agli ebbri corali di Nietzsche.

All'opera di Giuseppe Toffanin, ormai costituente una grossa pila di volumi, si possono contestare certa ingegnosità cavillosa d'interpretazione. E animosità, parzialità pregiudiziali. Non si può contestarle potente unità. Impossibile, forse, alla metà dell'800, quest'opera assume, oltre la lettera e lo spirito d'un'ermeneutica dell'Umanesimo, quello d'un patetico documento spirituale. Questa faticosa ricostruzione erudita, quest'esibizione interminabile di « pièces à conviction » e di testimonianze a favore della maestà di Roma e dell'egemonia del latino ciceroniano, è anzitutto una ricognizione nostalgica attorno ad una cattedrale semisommersa. La cattedrale semisommersa del mondo moderno divorato da una sempre più angosciosa crisi di sfiducia in se stesso. Le perentorie diffide di Benedetto Croce contro l'irrazionalismo, il decadentismo, il fatalismo della « morfologia delle culture » alla Spengler o l'attuale vaniloquio esistenzialista col loro moltiplicarsi, dal 1918 in poi, hanno avvertito anche i più distratti e inconsapevoli. Soprastruttura alla crisi economica europea ed insieme sua causa è una « crisi di valori », un vero « Umsturz der Werten ». E questa crisi investe la fiducia incrollabile che l'800 professò in se stesso, la certezza d'un nuovo millenario della Regione e della maturità laica la prossimità palpabile d'una superiore dialettica che trionfi dei tetri mostri rampanti e fischianti sul cammino di Prometeo. Il Prometeo del 1940 non è più così sicuro d'aver ragione contro Giove come il Prometeo del 1820. Si crede complessivamente più all'uomo sotterraneo di Dostojewsky che al « divino efebo » di Platone.

Lorenzo Giusso

REGRESSO TECNICO
PROGRESSO SPIRITUALE

Un rivoluzionario assai più grande e assai più coerente di Carlo Marx (che oggi a dire il vero tiene un pò troppo il cartello) si propose esattamente due secoli fa problemi ben più radicali di quelli che oggi tanto rumore e tanto tremore sollevano.

A ben guardare, il problema dei problemi di oggi è di trovare la forma *meno inumana* di convivenza, quella che soddisfi a un tempo le esigenze fisiologiche e psicologiche elementari, nel complicato e inumano meccanismo della vita e della tecnica moderna. Codesta tecnica fa sentire i suoi effetti, le sue ripercussioni, in ogni campo: più di tutti, per logica di cose, tali conseguenze si avvertono però nella *vita associata*, nella vita delle collettività. La qual vita collettiva, constando in prevalenza di caratteri oggettivi, esterni, è imperniata quasi per intero sulla famosa politica e sulla famossima economia. In siffatto mondo che *si economicizza* ogni giorno di più, i valori spirituali, culturali, morali, si restringono, si fan sempre più piccini e timidi, non ardendo disturbare o sfidare le ire del gran coro dei tecnici. In queste condizioni gli stessi rivoluzionari, se credito vogliono avere, non possono che battere sulla grancassa della tecnica: e tutto il loro rivoluzionarismo consiste nel proporre una tecnica nuova contro una tecnica vecchia, una tecnica « meno inumana » al posto di una tecnica divenuta oppressiva, asfissiante, sfruttatrice e assorbitrice di tutte le energie e le umane facoltà.

Di conseguenza, se « borghese » ha da esser definito il mondo della moderna civiltà tecnica, « borghese » è anche il socialismo, « borghesissimo » è il dott. Karl Marx, mancato professore universitario trasformatosi in giornalista e in politico.

Tutti, in vero, si muovono nello stesso quadro: rivoluzionari e conservatori. Una volta, invece, i rivoluzionari che si rispettassero avevano precisamente il compito di *far cambiar quadro*. A questo nobile rango appartiene allora quel grande spirito e quel grande intelletto che risponde al nome di Gian Giacomo Rousseau.

Lo abbiamo quasi dimenticato. Ma Rousseau non si è limitato a stabilire con equazioni ed assioni quali fossero « le contraddizioni del sistema » della della nostra società: il che può solo significare, nel più ardito dei casi, cambiare il sistema ma accettare pur sempre la nostra società. (E quindi sostituire allo spirito borghese del capitalismo lo spirito borghese del socialismo). Gian Giacomo era un uomo d'indiscusso valore, un rappresentante di quella schiatta di autentici innovatori, iniziatori, « svegliatori » dell'umanità dormiente. E' noto il grande influsso che Rousseau ha esercitato persino sulle più severe e profonde coscienze: « Vi fu un tempo — ebbe a dichiarare Kant — in cui io credetti che il maggior valore consistesse nell'intelligenza, e che lo scopo supremo della vita fosse la conoscenza. Rousseau mi ha fatto ricredere, e mi ha persuaso che vi è qualcosa di superiore: la libertà, la moralità ». Si deve tuttavia osservare che proprio Kant, e dietro di lui la sua scuola, ha non poco contribuito a frenare gli slanci più vivi e le più accese note del messaggio di Gian Giacomo. Infatti il Rousseau del « Contratto » ha finito col sovrastare, soverchiare e nascondere al pubblico il primo, più spontaneo, e più interessante Rousseau.

Con il « Contratto » il ginevrino fa un pò macchina indietro e in certo qual modo *accetta* il dato della società contemporanea. Il problema pratico del Contratto consisteva appunto in questo: riprodurre quanto più fosse possibile, nell'attuale società, le condizioni della vita naturale. Nel Rousseau della prima maniera, invece, la società, il sistema, il dato, eran violentemente attaccati, capovolti, infranti, senza troppi complimenti. Forse per una incipriata società settecentesca tale intuizione, tal gesto, erano troppo audaci, troppo precorritori. Ma nella crisi di questo nostro novecento che ha la virtù e il dovere di guardare le cose in faccia, nude, e che fa piazza pulita di tutti gli ingombri, le macerie e le putrefazioni, le voci del primissimo « Discorso » del lontano 1749 acquistano un'attualità insolita, palpitante. Il problema, formulato dal paradossale Diderot e proposto dall'Accademia di Digione, era: « *Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué a épurer les moeurs* ».

La risposta di Rousseau, rivoluzionario intero e non a metà, è nettamente negativa.

In quali termini, ora, può riproporsi alla nostra attenzione di uomini del novecento il problema dei rivoluzionari francesi? I due secoli che sono trascorsi han dato ragione o han dato torto a Rousseau?

Certo, non tutto si può accettare della requisitoria di Gian Giacomo. E noi non diremmo che arti, lettere e scienze abbian sullo stesso piano e nella stessa misura contribuito a corrompere l'umanità nel suo vigore fisico e spirituale. Il problema lo si può oggi impostare meglio, con più chiarezza ed esattezza. Le scienze han soffocato le arti e inaridito le lettere. Questo è un dato.

Le scienze, che una volta eran l'applicazione di una verità metafisica, la riprova di una visione cosmica, hanno abbandonato quell'ingombro « poco pratico » che si chiama spirito e son divenute scienze sperimentali. Dalle scienze sperimentali alla tecnica, allo « standard » universale all'esterno e all'interno, il passo è brevissimo e lo si è compiuto.

Le informazioni che gli enciclopedisti francesi avevano sulle grandi civiltà del passato erano, per quanto discrete, assai imperfette. Ma noi oggi possiamo arguire che le nozioni più complicate della stessa « fisica nucleare » eran possedute, ad esempio, dagli antichi egizi. E del resto è a tutti notissimo che le « invenzioni » della stampa e della polvere pirica fossero conosciute dai cinesi.

Non solo le scienze andavano allora d'accordo con lo spirito, ma i segreti delle scienze eran posseduti da uomini *responsabili*. Oggi chi governa e domina il mondo non è la classe dei sapienti, degli illuminati, dei virtuosi e dei perfetti: è una genìa di sedicenti « scienziati » che mal si distinguono da ingegneri, computisti, ragionieri e geometri. Quando lo stesso Archimede esclamava: « datemi un punto d'appoggio ed io solleverò il mondo », diceva la più grossa sciocchezza che uomo potesse dire. Egli dimostrava così d'essere un greco, un moderno, un barbaro (« voi greci non siete che fanciulli » disse il sacerdote di Sais a Solone), il quale si diverte come un bambino a « scoprire » e a « sfasciare » i giocattoli. Quel giocattolo che si chiama mondo è però piuttosto pericoloso. E le chiavi della sua conoscenza non dovrebbero giungere e rimanere in mano a chiunque.

Rousseau aveva ragione. La nostra società è marcia e corruttrice. Ma per cause che solo in parte son quelle da lui indicate. Il discorso si fa lungo e lo continueremo prossimamente. Vogliamo dire qui in fondo che le nostre riflessioni son nate dalla lettura dell'articolo di Pietro Barbieri: « Cultura mediatrice » (n. 6 19 giugno 1949) in cui si rispondeva al giudizio di M. Chavardés: « la cultura non ci salverà ». « Sarebbe moto inconsulto di spiriti acritici — scriveva il Barbieri — sfasciare tutti gli apparecchi radio e ridurre in frantumi tutte le rotative, per ricreare una zona di silenzio in cui la vita fluisce ma tace ». Ciò è senza dubbio sensatissimo. Ma è tuttavia sufficiente per liquidare un argomento che a dir poco è formidabile? Ci perdoni il Barbieri, ma pensiamo che no: e ci consenta di suggerire che un ampio dibattito sulla questione delle responsabilità della scienza ci sembra della massima utilità, quasi un dovere, per un « settimanale di cultura » che s'ispira all'alta, pura e lucente radiosità dell'Idea.

Silvano Panunzio

Educazione popolare

Il congresso internazionale della educazione degli adulti organizzato dall'Unesco e da poco conclusosi in Elsinore (Danimarca), al quale hanno partecipato 27 nazioni ed altrettante organizzazioni internazionali, offre occasione di fare una serie di interessanti riflessioni sulle attuali condizioni, sulle possibilità e sullo sviluppo dei problemi dell'educazione popolare in Italia.

Una prima considerazione, o piuttosto una constatazione, riguarda la partecipazione al Convegno: l'Italia vi era rappresentata da un delegato, inviato dal Ministero della pubblica istruzione; nessun rappresentante nè di enti nè di associazioni: confronto piuttosto meschino di fronte alle numerose e ben affiatate delegazioni straniere, sia governative, sia in rappresentanza di libere organizzazioni: tale consistenza ha consentito alle delegazioni straniere di esser presenti in tutte le quattro commissioni di studio che hanno redatto i principi fondamentali e le linee direttive delle varie attività di educazione popolare nei singoli Paesi.

A che cosa sia dovuta questa assenza, e come si spieghi il fatto che il convegno di Elsinore sia passato quasi inosservato (di fronte ai numerosi resoconti delle radiotrasmittenti straniere non mi consta che in Italia sia stata fatta neppure una trasmissione in proposito) non saprei: forse alla carenza attuale od alla precedente inefficienza della Commissione Nazionale dell'UNESCO, a cui ovviamente dovrebbero far capo tutte le iniziative internazionali in questo campo; forse all'effettivo disinteresse di chi pur dovrebbe interessarsi. Confesso, ad esempio, che mi parve strana l'assenza di rappresentanti di organismi nazionali a carattere educativo e ricreativo popolare; assenza che si tradusse anche in una mancanza assoluta di documentazione su quello che si è fatto e si fa in Italia in questo campo; che è poco, intendiamoci, ma è pur sempre qualcosa in confronto al nulla con cui l'Italia figurava al Congresso.

Seconda considerazione: quando nel maggio 1948 si tenne il congresso nazionale dell'educazione popolare, a Roma, gli animi si aprirono alle più rosee speranze: fatto il punto sulla situazione della preparazione culturale media del nostro popolo, impostati i problemi dell'analfabetismo e della lotta contro tale piaga sociale, chiarite le grandi linee di una azione di ricupero e riconquista umana attraverso l'educazione popolare, ci si sarebbe attesi una effettiva e decisiva azione in questo campo. Ma è stata una delusione: nulla più della scuola popolare istituita dal Ministro Gonella con la nota legge del 1947; col pratico risultato di indurre molti in una errata valutazione e degli scopi del congresso e del contenuto stesso dell'educazione popolare.

Molti infatti sono ancora coloro che ritengono essere la lotta contro lo analfabetismo e la educazione popolare la stessa identica cosa.

Invece (terza considerazione), quanto accadde di notare durante i lavori del congresso di Elsinore fu proprio questo: che noi siamo notevolmente in ritardo in tale campo: in molti paesi infatti il problema dell'educazione di base e dell'eliminazione dell'analfabetismo è già risolto da un pezzo, e gli scopi che si propone la educazione popolare sono quindi di *miglioramento*, di *aggiornamento*, di *formazione* sociale, civile, politica e culturale del cittadino, di dargli una sempre più profonda e vigile coscienza dei suoi doveri e dei suoi diritti, di rendere efficiente l'uso della libertà e dei diritti democratici. E' problema, insomma, di elevazione culturale e sociale dei vari ceti popolari; e tale educazione, pur non avendo carattere professionale (*nonvocational*) diviene poi effettivo strumento di miglioramento qualitativo, economico, produttivo dell'intera nazione. Arrestati e andicappati come noi siamo dalla piaga di un'analfabetismo, originario e di ritorno, privi di organismi che inizino una effettiva battaglia per debellare questo male sociale, noi Italiani ci troviamo, nei congressi internazionali, sul piano dei Paesi che le varie commissioni definiscono *non developped*: Irak, Iran, Libano, Messico, Equatore, ecc. Non è piacevole per un Paese in cui il livello di cultura nelle classi superiori è elevato come in pochi altri il fare tali accostamenti: ma è cosa che avviene per ovvii confronti numerico-statistici. Ed è qui che si offre l'occasione per una quarta considerazione a questo proposito: e riguarda, questa, il dislivello enorme che sussiste, in quanto a preparazione e formazione culturale ed umana, fra le classi più elevate e quelle meno elevate: dislivello che in taluni casi diventa addirittura un abisso e fa quasi pensare all'esistenza contemporanea di due popoli diversi.

Una quinta considerazione: è stato interessante notare, durante i lavori del convegno, come sia stato posto l'accento sul contributo delle Università alle attività di educazione popolare: i corsi *extra-murali* delle Università inglesi, i corsi per studenti *non matriculated* di quelle americane, le infinite iniziative libere delle organizzazioni universitarie del Canadà o degli altri Stati nordici, stanno a dimostrare come l'Università sia ovunque uno dei centri più vivi di educazione popolare. L'Italia, e i paesi latini in genere, hanno una tradizione accademica e aristocratica, riservata e solitaria nel suo isolamento culturale, che certo non si riesce facilmente a smuovere ed a portare su questo terreno: d'altro canto, giustamente si osservava dai delegati, come potrebbero le Università disinteressarsi di così importanti problemi?

Altri argomenti del convegno sono quelli che riguardano i cosiddetti « *mass communication media* » (cinema, radio, stampa, mezzi di informazione, ecc.). Anche questi giocano una loro parte fondamentale nell'educazion popolare ed hanno precise funzioni e ben chiari doveri (oltre che limiti naturali) nelle loro attività. La conferenza ha auspicato che esista un sempre maggior contatto fra le attività di educazione popolare e coloro che amministrano o che dirigono questi potenti mezzi di informazione e di formazione.

Concludendo: non so quale eco avranno in Italia questi lavori, quali ne saranno le risultanze pratiche; ma se qualcosa non si farà, bisogna tener presente che il nostro ruolo di Paese civile ne sarebbe seriamente compromesso.

G. G.

ARTE MODERNA ITALIANA

AL MUSEUM DI NEW YORK

Ernesto Valentino manda questo servizio da New-York, in esclusiva per « Idea ». Un prossimo articolo tratterà dell'accoglienza fatta dalla critica americana alle opere degli artisti italiani.

New York. — La sera del 29 giugno il Museum of Modern Art, il più importante ed aggiornato Museo di Arte Moderna che abbia l'America, ha inaugurato, nelle sue sale del terzo piano — dove si succedono normalmente le mostre internazionali —, l'Esposizione « XX Century Italian Art », titolo forse alquanto frettoloso dedicato alla nostra arte contemporanea.

Si pone in rilievo qui il fatto che è questa la prima volta che l'Arte moderna italiana viene presentata in America panoramicamente, nelle sue essenziali linee di sviluppo, dai primi movimenti di rinnovazione che fanno capo al Futurismo, fino alle contradittorie ricerche dei giovanissimi di oggi. Gli americani amano i sommari e le rapide classificazioni perciò si può notare alla fine che l'ordinamento della Mostra tiene più conto del « documento » in sè che della « qualità ».

Si dice che per l'America questo è il « momento dell'Italia »; del « debole » per l'Italia; che, finita la guerra, « l'Italia ha conquistato l'America ». Si attribuisce questo fenomeno a diffusi motivi d'ordine spirituale, alla nostra impressionante capacità di « ripresa » morale, al fiorire immediato di una calda vena creativa, al realismo sanguigno dei nostri film e non ultima alla letteratura che per mano stessa di scrittori americani introduce qui ambienti, popolo, paesaggi, clima d'Italia; s'aggiunga l'esteso irresistibile movimento di visitatori e in molti casi ormai di veri e propri « trasferimenti » che hanno il non confessato senso di corsa alla vita.

L'Arte ha avuto ben presto il suo posto di rilievo in questa « scoperta » e si può dire che un non taciuto piacere abbia alimentato nella stampa di qua e nel clan intellettuale alla moda una specie di gara nel contribuire alla « rivelazione » dei valori nuovi della nostra arte, evidentemente non sospettati prima. Si sa che nessuno qui, all'infuori di Modigliani e De Chirico, aveva varcato i vigilati confini della notorietà mondiale. Perciò, giustamente, c'è stata in Italia grande agitazione fra gli artisti per questa Mostra a New York. Le sale del Museum of Modern Art, come, a grandi linee, il mercato artistico di questa città, hanno l'aria di consacrare la celebrità, di dare un visto clamoroso al passaporto della fama. E, in un certo senso, questo è vero. Qui passano i valori riconosciuti; ma qual'è la base del riconoscimento? Non vorrei essere spicciativo — meritando questo discorso, come farò separatamente, più estesa trattazione — ma si può dire subito che esso è con rare eccezioni in funzione della validità o solamente dell'attualità di un'etichetta pur di poter « montare » una formula di successo.

L'Italia liberata dal Fascismo può finalmente rivelare al mondo i tesori della sua sensibilità creatrice per lungo tempo soffocata: questo è un tema affascinante per gli americani. Artisti con aureole di martirio escono dalle buie cave del Colosseo e il mondo stupisce della loro genialità sconosciuta. Ci vuole, dichiarata o sottintesa, la drammatizzazione di una formula; e, veramente, la formula della libertà, dell'Italia paese libero, dell'Italia senza blocchi di regime ideologici, ha dato alla genialità italiana il passaggio ad ogni confine. Aperto linguaggio dell'intelligenza finalmente e non sospette e tortuose parole di una propaganda convogliata.

Questo è il dato intimo attraverso il quale la Mostra della nostra Arte in New York è oggi un fatto, una realtà.

Una volta « sentita » l'attualità di siffatta Mostra, il Museo affidò a suo tempo la cura del riordinamento a due dei suoi maggiori dirigenti, i signori James Thrall Soby e Alfred H. Barr Jr., che a più riprese ebbero lunghi soggiorni in Italia per uno studio diretto del loro lavoro. E occorre dire che i due scrittori d'arte americani poterono portare a termine la iniziativa, con tanto calore e entusiasmo intrapresa, grazie al vivo interesse posto in essa in Italia dal noto industriale milanese Romeo Toninelli, che tenacemente coltivò la idea rendendola, contro le consuete difficoltà, materialmente possibile.

Partiti da una « scoperta », i due critici del Museum devono essere stati portati così indietro nel tempo da essere messi nella necessità di tracciare un vero e proprio profilo storico per legare insieme opere e nomi di mezzo secolo. Quindi non più l'arte nuova « esplosa » qua e là, subito dopo la guerra, ma l'alto contributo dato in posizioni di avanguardia da tre generazioni di artisti italiani alla storia dell'arte moderna. Un fatto di cultura di profondo significato. Le linee di questo « profilo », dietro cui si possono indovinare i segni della « competenza locale » di Raffaele Carrieri, sono fondamentalmente impeccabili e poggiano su un telaio secco e rigoroso. Dovendo presentare fuori d'Italia la sintesi del nostro movimento moderno, non si poteva essere più vicini alla fedeltà se non più obiettivi.

La Mostra che ora si può vedere a New York, scorre come una lezione coscenziosa, il che, dopo tutto, vuol essere per gli Americani, collezionisti e curiosi, studiosi e critici, per i quali il « Museum of Modern Art », infinitamente benemerito, spezza il pane dell'informazione e dell'aggiornamento a domicilio.

Il « XX Century Italian Art » comprende 35 artisti con 250 opere. Ci si domanda alla conclusione della visita, se questa è forzatamente solo una sintesi o vuol essere già una anticipazione di giudizio. Il montaggio è evidentemente in successioni sintetiche, ma l'inclusione e l'esclusione e la limitazione di alcuni nomi fa pensare ad un giudizio sulla base di preordinati gusti. Questo riguarda, si può capire, l'insieme dell'opera contemporanea materia ancor calda e fuida, non ancora da manuale come Futurismo, Metafisica o Modigliani.

Però troviamo che qui il sistema della « classifica » è stato seguito fino al possibile. E tutta questa « storicizzazione » determina un'aria rarefatta e congelata che, da Modigliani in poi, corre lungo le pareti, tanto si son lasciati prendere la mano da una puntigliosa e scolastica esattezza da far pensare che quasi hanno badato ad essere in regola più con le presenze nominali che con il valore intrinseco delle opere.

Più vivo che mai Boccioni apre il secolo. Una sala ricca e preziosa di tele, disegni e sculture, culminanti in quell'impetuoso e geniale bronzo che è « continuità nello spazio » dove certo la ricerca formale è autentica ansia di rinnovamento e di vita. Nella sala che segue: il primissimo futurismo di Severini, di Balla, di Carrà, di Soffici e Russolo. Due famosi quadri sono presenti: « Geroglifico dinamico del Bal Tabarin » di Severini (coll. Museum of Modern Art, New York) e « Cane al guinzaglio in movimento » di Balla (coll. Conger Goodyear, New York). Si va dal '10 al '15.

Marino Marini – Nudo

Girando a sinistra si passa al tempietto metafisico; atmosfera grave, due pareti tinte in rosso mattone e due grige, secondo la tecnica sperimentale di questa Galleria. Domina De Chirico con sette quadri fra cui « Le Muse inquietanti », « Il grande metafisico » (coll. Goodwin, New York), « Nostalgia dell'infinito » (coll. Museum of Modern Art, New York) ecc. contrapposto, come a Venezia lo scorso anno, a Carrà e a Morandi, il primo con « La moglie dell'ingegnere » e « Natura morta con triangolo » e altre tre tele e il secondo con « Manichino sulla tavola rotonda » fra l'altro del '16 e '20.

Nella sala a fianco si ritorna al chiarore delle pareti bianche con un lato grigio scuro e si ricompone il terzetto De Chirico-Carrà-Morandi, qui a rapporti alterati. Accanto al De Chirico romantico e lontano di « Ettore e Andromaca » (1924) e alla « Partenza del Cavaliere errante » (1923) e a Carrà del '21 e '28 « I Pini » e « Mattina sulla spiaggia », troviamo una accurata selezione di Morandi distribuita nel tempo fino ad un'opera fresca fresca di questo anno. Che cosa si vuol implicare con questa scelta? Validità e invalidità storica? La responsabilità di una risposta, qui come in altri punti, rimane legittimamente agli ordinatori e ai consiglieri della Mostra.

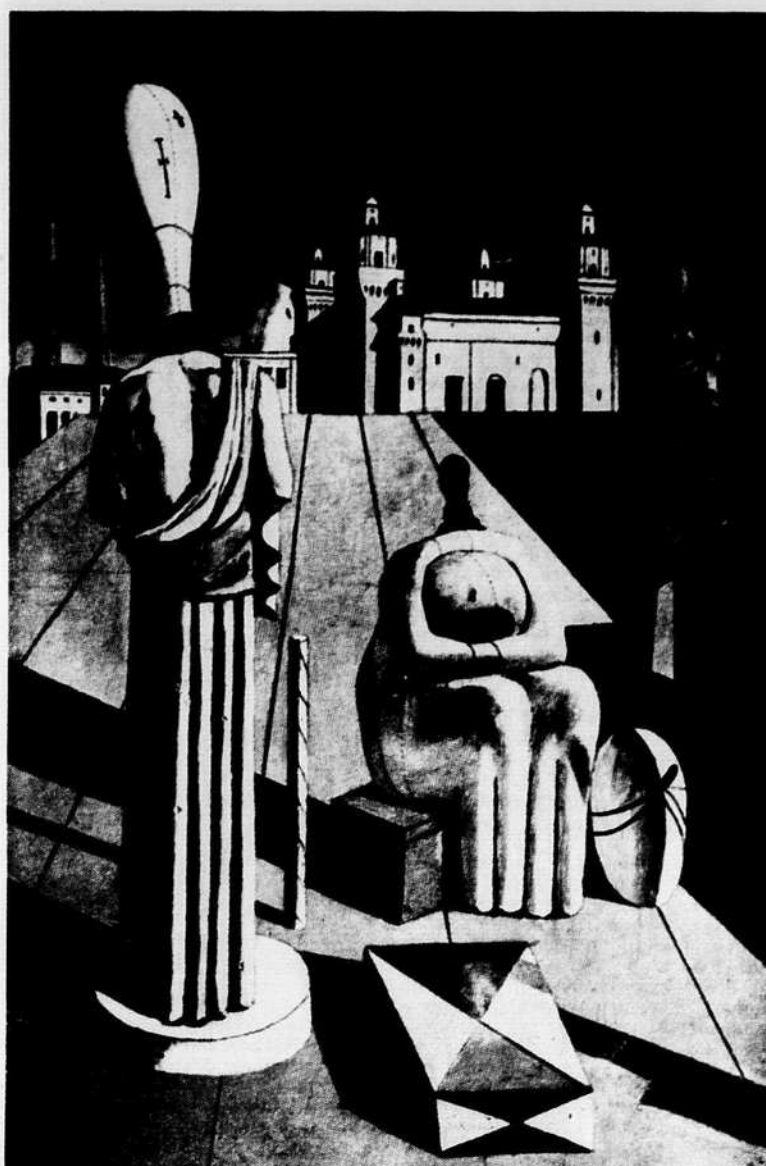
E si passa a Modigliani. La selezione non è strepitosa ma ampia: due sculture: « Cariatide » (coll. Buchholz Gallery, New York) e « Testa » (coll. Museum of Modern Art, New York) ci ripetono quanto fosse fondamentale in lui l'amore alla continuità della forma; sei tele fra cui il « Nudo sdraiato » (coll. J. von Sternberg, Weehawken N. J.), il « Ritratto della serva » (coll. Albright Gallery, Buffalo), il « Nudo seduto » (coll. L. B. Block, Chicago), il « Ritratto di Lipchitz e sua moglie » (coll. Art. Institute, Chicago) e undici disegni di cui tre provengono da collezioni italiane. L'universalità del grande livornese rinnova qui antiche amicizie e instancabili fedeltà.

Al di là di Modigliani, disposto ad angolo contro una parete verde scura e tre bianche, entrando nel corpo dell'arte contemporanea la manipolazione della mostra si palesa quasi incerta e la valutazione della materia si fa, direi, precipitosa.

Un poderoso plotone che segue compatto, sotto la comune denominazione di « Older generation », che sarebbe a dire la generazione matura più che anziana, e che comprende Rosai, De Pisis, Semeghini, Tosi, A. Martini, Sironi, Casorati, Borra, Guidi, appare quasi volatizzato da una scelta di opere che non dà la misura e il rapporto dei singoli valori. Ci sono le voci, secondo il gergo di contabilità, ma certo non si può nè apprezzare nè capire Tosi da queste tre operette minori, pallide e stanche, non De Pisis selezionato quasi senza l'idea di De Pisis, direi, senza intenderlo, nè Arturo Martini che tanto valeva presentare con una sola opera ma rappresentativa della eccezionalità dell'artista, e così gli altri.

E' chiaro tuttavia, che volendo ignorare o squalificare il grottesco, ipertrofico ed inquinato « Novecento » — non c'è traccia nella Mostra, dico non è indicato un « movimento » che si chiami « Novecento » — non si poteva però tacere dell'esistenza di un cospicuo gruppo di autentici artisti il cui valore rimane al di fuori delle polemiche politico-speculative; ne risulta in definitiva una minimizzazione che toglie gran parte del senso alle stesse presenze.

Campigli, che segue, è riuscito a sfuggire ad un inquadramento a causa del suo rigido arcaismo che appare quasi un gioco solleticante e divertente. Le sue funambulesche « Pettinatrici » sono collocate, si direbbe con arguto sottinteso, ad un passo dal grande, languido, melodrammatico « Ritratto di Signora » di Manzù. Campigli, pittore sempre teso sul filo del gusto mondano, da larghezze decorative, grande senza essere mai spaziale, avrebbe beneficiato non d'un maggior numero di tele ma delle sue opere più vaste; qui, in queste sue piacevoli raccolte opere da iniziati, egli rischia di essere scambiato per un raffinato pittore da cartelloni.

Di Manzù è esposto, s'è detto, il suo pezzo più romantico oltre al piccolo « Cardinale » della Nazionale di Roma, alcuni bassorilievi della « Crocifissione » e un gruppo di disegni per le « Georgiche » (coll. Museum of Modern Art, New York), e per farlo conoscere al suo giusto valore mi pare che la presentazione sia manchevole o almeno unilaterale. Egli è, dopotutto, anche un vigoroso costruttore di forme classiche sia pure succhiate nel sangue di una tradizione lievemente corrotta.

Fra Manzù e Campigli, due inconsistenti pitture di Cassinari, che hanno l'aria di trovarsi lì a caso, come un « Gallo » sperduto dello scultore Mascherini. E non si capisce allora perchè non si trova una pittura di Francesco Menzio, che certo conta per qualche cosa nel filone moderno della nostra pittura e non si trova un'estrosa opera dello scultore Mazzacurati. Ma è vero che non ci sono mai state antologie perfette.

A Marino Marini è stata assegnata una sala in esclusiva. L'unico fra i viventi perchè le altre due personali sono per Boccioni e Modigliani. Si direbbe questa l'ora americana di Marino; la sua opera sta silenziosamente penetrando in questo mercato allo stesso tempo generoso, esigente e snobistico. Quel dubbio incrocio fra archeologico sapore di cava millenaria e fluido essenzialismo e purismo moderno che pervade la sua scultura siede perfettamente all'inquietitudine di questo giovane mondo oscillante fra un segreto e divorante desiderio di antiche profondità e l'impulso irresistibile al nuovo. A New York si prepara per l'inverno una sua mostra personale curata da Curt Valentin, da Philadelphia segnalano unanimi consensi alla sua opera esposta a quella Esposizione Internazionale di Scultura, quasi tutte le opere qui esposte appartengono a Musei e collezionisti americani: il « Cavaliere » '48 (coll. Museum of Modern Art, New York), il « Cavaliere » '47 (coll. J. D. Rockefeller III, New York), il « Pugile » '35 (coll. W. R. Valentiner, Los Angeles), il « Nudo » '43 (Buchholz Gallery, New York). I « ritratti » di Carrà e Lamberto Vitali, insieme ad un gruppo di disegni vengono dall'Italia.

In questa ampia sala, tenuta su toni grigio scuro e grigio chiaro, la scultura di Marino vive, come meglio non si potrebbe desiderare, in una controllata armonia spaziale. Il grande « Cavaliere » sta, solo e ieratico, nella sua stupefazione soprannaturale, contro la distesa vuota della parete scura. Regia ad effetto forse, ma pienamente giustificata.

Sotto l'indicazione « The Roman School », Scipione è rappresentato da tre tele (di cui la selezione può essere discutibile): il piccolo studio per il « Ritratto del Cardinale », la « Natura morta col tubino » e la « Piazza Navona», a fianco, legittimamente, è Mafai, ma un lontano Mafai di cui l'opera più recente presentata è « Donne che si spogliano » della Nazionale di Roma, che è del '35. Allora? Morto come Scipione? Divorato da una classificazione involontaria? No, certamente criteri storici. Infatti, invece di trovare in questo gruppo i pittori Cavalli, Capogrossi e Tamburi, troviamo non senza una lieve sorpresa i pittori Pirandello, Stradone e Scialoja i quali, si è vero, vivono e lavorano a Roma.

Su una parete di passaggio, andando verso gli « attuali » del « Fronte nuovo delle Arti », tre acqueforti di Luigi Bartolini (coll. Museum of Modern Art, New York) e, pensando alla sua pittura fegatosa che qui non c'è, mi pare di vederlo in camicia di forza.

Il detto « Fronte nuovo delle Arti » è rappresentato dal pittore Renato Guttuso, certamente il più noto e agitato artista italiano del dopoguerra, dai pittori Santomaso e Pizzinato e dagli scultori Fazzini e Viani. La battaglia interna dei « nuovi », portata così lontano dal surriscaldato ambiente naturale, si placa e si distende; i quadri che in casa sembrano urli, qui hanno un tranquillo e famigliare linguaggio comune. Su queste pareti il « Fronte » si spersonalizza, si collettivizza, si mette al passo cadenzato. Che non è un male. Finalmente si può serenamente vedere, ad esempio, se l'accento di Guttuso è proprio, il che anche se non appare sempre, è, e se attraverso questa sovraeccitazione ci si può attendere una matura evoluzione in termini personali. Si può vedere come si sbrandella un ottimo e focoso pittore come Santomaso e quanta parte di « acconciatura » ci sia in quel fortissimo temperamento di scultore che è Fazzini.

La sala del « Fronte » è ampia chiara, le opere ben distanziate e, direi, anche troppo. Il « Gatto » di Fazzini mi riporta ai cortili di via Margutta e la « La mafia » di Guttuso (coll. Museum of Modern Art, New York) non in Sicilia ma a Villa Massimo.

Nell'ultima saletta, che chiude la rassegna, l'incantato Donghi capeggia i « realisti » e « surrealisti » Lepri, Viviani, e Clerici. Opposto, lui che è la personificazione della calma di piombo, alle esagitate e allucinanti ceramiche di Lucio Fontana certo per magia arrivate fin qui. Ma qui è contenuto ancora un labirintico quadro di Cagli, gremito di « problemi » difficilissimi, una abile e quasi elegante manifattura astratta di Afro, separata dalla porta di uscita dai giovanissimi « maledetti » Vespignani con due disegni (coll. Museum of Modern Art, New York) e

(*Continua a pag. 12*)

Ernesto Valentino

G. De Chirico – Le Muse inquietanti

UN MUSICISTA
PITTORE

Certamente quel suo volto magro, illuminato da due acutissimi occhi di rapace, quella sua statura alta, magra e l'abitudine a portare un gran feltro sui capelli mossi, ormai più bianchi che grigi, dava ad Aldebrando Madami un'aria ottocentesca: e forse mai la natura fisica aveva tradotto con tanta decisione l'interno ardore dell'animo come in questo singolare artista, così conosciuto nell'ambiente musicale romano e tanto noto, cordialmente, fra i pittori che l'avevano visto esporre con vivo successo un po' dovunque.

Ma quanta malinconia vi danno ora le sue tele che riempono fino al soffitto la casa pittoresca, aerea, solare, inalberata lassù in cima a Via Ripetta!

E' un poco sempre così, quando la scomparsa d'una persona che aveva impresso di sè, vigorosamente, la sua vita, è avvenuta da poco: e ancora la polvere e l'abitudine non hanno investito tutti quegli oggetti cari, troppo viventi per essere già memorie. Ma nel caso singolare di questo musicista il cui nome è legato ad un celebre «quartetto» di strumenti a corda, per tanto tempo felicemente ammirato in Italia e all'estero, la sensazione è ancora più viva e acuta, perchè quest'uomo sembrava non dovesse morire che a tardissima età, tanto aveva saputo riempire della sua intelligenza tutto un sereno periodo della nostra vita romana, oscillante tra i concerti dell'Augusteo e il Circolo Artistico, le mostre al Circolo della Stampa, i primi balletti russi e gli innumerevoli convegni e audizioni private nei salotti dell'altro dopo-guerra quando la sete di pace e di bellezza non piegava gli intellettuali verso le ancora inedite perversioni pseudo-culturali, ma invece le sospingeva verso la severa e profonda passione per l'arte.

Madami, che era musicista nato e aveva trascritto centinaia di antichi brani di composizione da clavicembalo per i suoi nuovi strumenti da lui stesso ideati, che aveva suonato per anni e anni in orchestra, dipingeva come pochi pittori suoi coetanei sapevano fare.

Guardo ora le tele luminosissime, ricche di colore, strumenti musicali, squarci di paesaggio e poi autoritratti a non finire, una specie di ossessiva documentazione di sè: ma non immobile e compiaciuta come tanto spesso avviene nel pittore innanzi allo specchio: anzi, vivacissima; qua ironico, là scontroso: in mille aspetti diversi fino ad uno strano dipinto intitolato l'«auto-fischio» amara canzonatura di se stesso.

Sopratutto questa insistenza nel prendersi a modello mi fa pensare alla sua autocoscienza e, insieme, al bisogno di interpretare egli stesso i propri stati d'animo in un crescendo rossiniano di smorfie, di espressioni efficacissime che tuttavia sono ben lontane dalla caricatura.

Nelle ultime tele dipinte quasi alla vigilia della morte, c'è ancora un passo avanti nella semplificazione degli effetti pittorici; dall'impressionismo scoperto e cordiale che fu il suo modo più tipico, si giunge ormai ad una castigatezza di toni, ad una stringatezza di forme che fanno pensare ad un approfondimento del suo mondo espressivo: pochi oggetti concentrati in brevi spazi; qualche tono vibrato di colore accanto ai neri vellutati, intensi: anche la pittura, che per lui era stata un canto libero e sereno, si faceva più impegnativa, più severa. In certi ultimi studi la fattura scabra e nervosa rammenta le pitture di Bartolena, erede di Fattori, in senso rusticano ed intimo.

Ma se si parla di lui, scomparso il 14 maggio di quest'anno, non è per ricordarlo genericamene a coloro che ne intendevano al primo incontro la energia intuitiva, l'ardore disinteressato e l'animato volere: è piuttosto per assumerlo come testimonianza di una singolare natura d'artista, non rara tra noi, spontaneamente protesa verso le manifestazioni più varie dell'istinto creativo, dalla musica alla pittura, alla scultura: ed anche per renderci ragione di questa possibilità di prodigarsi in vari modi nell'attuazione d'una intima esigenza d'arte, ormai lontana dal dilettantismo.

Il suo sogno era di poter formare e dirigere una grande orchestra: per una tale impresa egli aveva tutte le possibilità che un uomo difficile come Toscanini non si tratteneva dal riconoscergli anche in pubblico: ma del suo sogno non resta, accanto alle ardite e geniali esperienze col suo «quartetto a plettro» che un denso manoscritto sull'arte di dirigere, testimonianza sicura d'una singolare chiarezza di idee e originalità di propositi.

A. Madami - Strumenti musicali

Ora possiamo domandare: cosa c'entra tutto questo con la pittura? C'entra assai più di quel che non sembri perchè fu precisamente la sua istintiva natura «polifonica», quel suo immedesimarsi nelle varie voci e possibilità degli strumenti, quel suo dominarli e intenderli come «colori» espressivi, a determinare la chiara e ricca espressione pittoresca, così personale e pronta da farlo ritenere, ai più, un pittore che si dilettasse di musica.

Per questa sua dedizione piena e spontanea, per le lunghe veglie passate nell'intendere gli antichi musicisti e per le gioiose giornate fiorite di entusiasmo pittorico, quasi orgiastico, abbiamo voluto ricordarlo in un tempo di ragionata e faticosa espressività, lui che assaporava gli accordi di colore con la stessa pienezza dei suoni, con la stessa autenticità del canto.

Valerio Mariani

IL "DOMENICHINO" DI WINDSOR

Domenico Zampieri detto il Domenichino, fu famoso dal tempo in cui visse sino a tutto l'Ottocento, e cioè per più di due secoli. Ora (c'è bisogno di confermarlo?) la sua statura è alquanto diminuita.

Insinuano a suo disdoro i moderni: fu un pittore accademico che amò rosolarsi nell'ortodossia inventiva inquadrata nella convenzione della forma umana moderatamente dilatata e svolazzante, malgrado il barocco che allora imperversava; e tutto ciò ch'egli intraprese; meditò e concepì dall'esterno, come un professionista che affronti oggettivamente un dovere da compiere, senza, cioè a dire, quell'intima partecipazione che dia adito, almeno per i più sofistici, a uno stringimento dei sensi, o comunque, a uno spiraglio di mistero: discorso che potrebbe anche applicarsi ai campioni illustri e inoffensivi di ogni tempo.

All'infuori, dunque, della critica d'arte, l'ultimo della schiera dei grandi che andò in sollucchero per il Domenichino, dopo le riflessioni di Goethe e le effusioni di Stendhal, e indubbiamente per la razionalità dell'artista, fu Ippolito Taine. John Ruskin, più esteticamente volubile e esigente, vi riscontrava un'assenza totale di sentimento, e non poteva soffrirlo.

Evidentemente, l'entusiasmo del passato e l'oblio del presente, risultano pregiudizievoli alla reputazione del Nostro. Ce lo dimostra un nuovo, sontuoso volume d'arte recentemente pubblicato nella ben nota serie Phaidon a Londra (1), e tutto dedicato alla grande raccolta dei Disegni del Domenichino esistenti nell'archivio del Castello di Windsor. La quale opera rende definitiva giustizia alla fama di questo pittore, senza tuttavia immettervi alcunchè di clamoroso. Il fatto stesso che la regina Vittoria avesse un debole per questi disegni che aumentavano il decoro del suo reale castello, è indizio dell'infatuazione di allora; giacchè sino a tutto l'Ottocento, l'artista fu considerato il più genuino prosecutore della tradizione classica, e nella pittura il più insigne esponente del suo tempo. Nella trafila, infatti, obbligata, in cui venivano situati Raffaello, Tiziano e Correggio, era di prammatica sterzare verso la supremazia del Domenichino.

Ora, bisogna dire: nei disegni è evidentissima la libertà mentale che presiede in genere a questa sorta di tirocinii. Diventano gustosi i raffronti. Al pari di Annibale Carracci, contemporaneo e amico, il Nostro fu indubbiamente un eclettico: di altra tempra, beninteso, e dotato di altre risorse nella concezione drammatica delle figure e la grazia inventiva dei soggetti, si dovesse dire, eclettico non fu abbastanza, e nemmeno innovatore. Si desume dall'opera grafica della raccolta di Windsor. Essa include i cinque sesti dei disegni fin qui conosciuti del Domenichino. Non si può dire che la sua maestria non vi emerga in pieno. L'acume della linea talvolta suscita valori perfino psicologici, che è tutto dire per uno che pareva scarso di emozioni.

Anche qui si può asserire che questi disegni siano, oltrechè il germe, l'interiorità medesima di ciò ch'egli produsse, tanto esplicita è la loro autonomia. C'è un'Eva delineata classicamente come fra i contemporanei avrebbe potuto concepirla e sbozzarla un Derain. E a me (scusate l'eresia) quell'Eva sembra più di Derain che del Domenichino. E c'è un Cristo morente, notomizzato dalle campiture, di una plasticità suggestiva, indizio di un gusto raffinato; e vi sono paesaggi colmi di saporose architetture. Nell'assieme sono un aspetto del suo temperamento con cui non ci eravamo abbastanza familiarizzati.

Certo, l'osservatore navigato, in vista di questi sbozzi, torna volentieri con la memoria a quelle compiutezze piene di carattere che sono l'Ultima Cena di San Girolamo, la Diana Cacciatrice, e il suo Autoritratto degli Uffizi un po' spagnolesco, ma che rivela il tipo impressionabile e sensitivo, anzi nevrotico, come sembra oggi assodato; tutte cose superbe per quanto realizzate senza esuberanza molto personali.

Bisogna, a questo proposito, parlar chiaro. Dacchè i nostri gusti sono alterati, o meglio andati a precipizio, noi questa non possiamo prenderla per una rivalutazione. La nostra attenzione s'è andata troppo estraniando dalla pittura classica tradizionale, per cui oggi in essa saremmo indotti a salvare soltanto l'insolito, l'inatteso, il sensazionale, l'allucinativo, il macabro, l'assurdo, come è avvenuto per tante risuscitazioni di questi ultimi venti anni. Forse è colpa del nostro scetticismo se il Domenichino, ancorchè rafforzato da questa prova, rimane per noi un genio secondario.

Il libro ha un grande valore di referenza da tenere nello scaffale di una biblioteca, a portata di mano. Ma, ripetiamo, per quella carenza di accenti stilistici molto personali, non si può dire esattamente che sia il documento di una consultazione vitale.

Gino Nibbi

(1) *Domenichino Drawings at Windsor Castle* - London - The Phaidon Press - 30.

Intorno a De Chirico

L'articolo di Giannelli è un pò un sasso in piccionaia: comunque quanto egli scrive rappresenta un ottimo invito alla discussione intorno ad una personalità d'artista così viva ed importante qual'è quella di De Chirico.

La pittura di De Chirico ha conosciuto, nel giro di una vita peraltro ancora attiva, l'esaurirsi dell'intero ciclo possibile dei consensi e dei dinieghi, voglio dire che ha visto il reciproco rovesciarsi del biasimo in lode e della lode in biasimo, rinnovando pertanto un esempio di avventura critica che sembrava strettamente riservata a certe determinate figure della nostra letteratura recente.

Gli è che poche volte si è preso un abbaglio così confusivo (e si badi, la storia della critica è storia il più delle volte di equivoci più o meno fecondi, soltanto in via eccezionale di illuminazioni ferme) circa la consistenza e vitalità interiore di una pittura, quale quella dechirichiana tra il '10 e il '20, cui era affidato il destino di operare la più rumorosa rivoluzione del gusto pittorico che forse l'Europa, certamente l'Italia, abbia conosciuto in questa prima metà di secolo.

Ma già, a De Chirico spettava la rivoluzione del «gusto pittorico», ad altri la vera e propria rivoluzione della pittura. Giacchè il gusto pittorico non è che la precipitazione borghese, snobistica e intellettualistica della pittura, essa rientra sempre nella deteriore categoria morale della retorica; la pittura invece, procede lungo una sua via segreta e tranquilla, non sa la volgarità dei deviamenti e traviamenti polemici e dei non meno polemici ritorni, persegue piuttosto, fedelmente, una sua fatalità tutta naturale e sincera che, come la natura appunto, non comporta «salti» arbitrari e causali, o perlomeno ammette solo la regolarità continua di un salto costante.

Oggi, parlare di De Chirico non ci sembra possibile nè onesto se non a patto di registrare il giudizio sulla moralità della sua pittura, o meglio sul «quanto» di necessità che via via si è manifestato attraverso i momenti successivi della sua documentazione pittorica: da quando, giovanissimo, applicò e volgarizzò con successo immediato il concetto weiningeniano della pittura metafisica di contro ai sussulti senili di un impressionismo sterilizzato, fino ad oggi che, consumate e assimilate tecnicamente le più svariate e molteplici maniere (da Mantegna a Bocklin e Derain, da Delacroix a Coubert e Renoir), si gloria di bravura esecutiva e magia alchimistica, fino a consociarsi, gran maestro giubilato dell'ordine, con un gruppo di pittori cosiddetti «neorealisti» i quali presumono di farci beccare l'uvetta non ancora matura delle loro oleografie, come a tanti uccelli di Apelle.

Anche a costo di sostituire allo stanco mito razionalista dell'opera (con buona licenza di Croce) quello romantico della personalità artistica, dobbiamo riconoscere che l'attività postmetafisica di De Chirico ha contribuito da sè a limitare la validità poetica che era stata graziosamente accreditata ai suoi primi testi pittorici. In fondo poche volte, come nel caso di De Chirico, un artista ha spontaneamente cooperato a sgombrare il campo critico da tutti gli equivoci, più o meno giustificati, che si erano accumulati sul margine bianco della sua opera.

«Bocche stanche e occhi delusi — tal del pittore sono gli usi», così vuole un bizzarro scherzo di Maccari, nè è il caso di disputare; solo vorremmo aggiungere che per la più parte dei pittori giunti alle soglie estreme della maturità è «uso» ancor più triste l'isterilirsi del proprio mondo di immagini, poichè anche il cuore degli artisti, anche quello si spreme e consuma, la loro voce si stanca e si strania. Senonchè la pittura recente di Giorgio De Chirico non rispetta questa legge di umanissima mortificazione che anche ai maggiori non di rado è imposta, nè conviene, di conseguenza, indorarsi le labbra di silenzio. Al contrario l'ultima maniera dechirichiana segna — e la polemica protesta del pittore medesimo avalla questa mia ipotesi — l'incontro più coerente fedele e deciso del talento pittorico con la sua natura artistica. Un incontro così connaturale e sincero, ripeto, che illumina con esauriente chiarezza gli equivoci residui della sua prima pittura. Insomma: il De Chirico manifatturiere e neorealista di oggi riassume e rivela se stesso, nella sua profonda natura di speculatore scettico e razionalistico, in misura maggiore che non lo stesso De Chirico metafisico; che pure, in pieno fervore di retorica novatrice, intravederà già il suo destino di accanito conservatore e di accademico potenziale professando la sua predilezione «per la logica e l'ordine» a scapito dell'«armonia» (e qui consiste la sua assoluta rinuncia alla liricità e al sentimento, il suo cieco affidarsi alla speculazione filologica, diremo, della pittura), e quell'altra equivoca fede sulla «realtà», il cui senso è «legato sempre all'opera d'arte».

Sarebbe quindi improprio parlare di incoerenza a proposito dell'evoluzione di De Chirico. Si tratta piuttosto, a noi pare, di un irrequieto processo involutivo; e vorremmo sapere quando mai le involuzioni, tutte, non siano ferreamente serrate e concluse, come un disegno a linea chiusa. Tratta in inganno fu semmai la critica che, suggestionata dalla misteriosofia profana di quelle primitive scansioni spaziali e poi dalla trovata artificiosa iridescente delle allusioni mitologiche, scambiò per poesia una commemorazione coreografica e celebrativa. Quel brillantissimo funambolo cerebrale di Cocteau giunse perfino a parlare di «mistero laico» a proposito della prima pittura dechirichiana: immemore che nemmeno in pittura può esservi mistero, religioso o laico non importa, senza una fede (ossia senza un adeguamento interiore) che lo illumini e trasfiguri.

Non si insisterà mai abbastanza sulla stranezza di questa palese contradizione, per cui una pittura che obbedì al costante richiamo della realtà, e che ammortizzò perfino la scossa surrealista sui macchinosi cuscinetti di un plasticismo neoclassico ellenizzante, denuncia una non so quale incolmabile distanza della realtà e della vita, quasi che i suoi sogni pittorici, il «silenzio» stesso di cui si vollero gremiti, lamentassero invece, e soltanto, una irreparabile assenza: l'assenza appunto dell'uomo e di ogni relazione umana. Sono immagini dannate a una schiavitù evanescente e irreale, una schiavitù cioè che non può conoscere nè speranza nè disperazione, il miracolo, insomma, di una impreveduta avventura vitale. Sono immagini incollate a uno specchio di vanità culturale, sogno di un sogno, specchio di uno specchio, anelli di una viziosa catena di riflessi indefinitamente lontananti. Non segnano un itinerario che incontri l'uomo, ma ripetono un vuoto gesto di estremo commiato e abbandono: così come non hanno voce, ma solo eco che lo spettrale mutismo sommergerà in una empietà senza fondo.

Ammonisce la Bibbia che «i vecchi avranno sogni ma i giovani avranno visioni»; e si conceda a noi, che spesso cediamo all'ambizione rischiosa di indagare con gusto letterario le verità dello spirito e con esigenza spirituale i testi della letteratura e dell'arte, di affermare che ai pittori la giovinezza dello spirito dona pur sempre «visioni». Ciò che non potremo dire di Giorgio De Chirico, il quale «sogna» il suo antichissimo mito ellenico e mediterraneo molto più di quanto non lo «veda». Con tutta la differenza che passa tra sogno e visione, che è appunto la differenza tra «arbitrarietà» e «necessità». Questa medesima «arbitrarietà» a noi pare finanche valida in un ambito di stretta interpretazione pittorica, se è vero che il giuoco tecnico e stilistico in De Chirico manca di quella consistenza interiore che solo può sostanziarlo. Se la sua è pittura pura, lo è solo in senso grammaticale e deteriore, in un senso squisitamente artigiano ed esecutivo, così com'è puro e assoluto il colore dei dipinti metafisici. Analogamente se v'è «rigore» nella sua pittura, è un rigore programmatico e intenzionale, che ci richiama a una desolata tabula rasa, a un vuoto terribile dell'anima, si vollero gremiti, lamentassero invece, e soltanto, una irreparabile assenpiù che a una sublimazione rischiosa del sentimento, stilisticamente immedesimato.

Non intendiamo con questa note sminuire l'apporto di De Chirico alla svolta importantissima che nel secondo decennio del '900 ha riaperto gli orizzonti di una grandezza smarrita alla pittura italiana. Vogliamo anzi riaffermare che la sua lezione, anche se limitata a un ordine morfologico e pretestuale della pittura, ebbe pur sempre carattere provvidenziale, se è vero che quel pretesto, di per sè insufficiente alle alte ragioni dell'arte, divenne tuttavia, in pittori della forza di un Carrà e di un Morandi, condizione necessaria a una pittura che presenta tutti gli inconfondibili caratteri della intensità e della durata. Giacchè è bene ricordare che anche la storia della pittura, così come di ogni altra arte, conosce a volte le miracolose collaborazioni tra «poeticismo» e «poesia», sicchè i letterati possono diventare gli indispensabili castaldi dei poeti.

Silvano Giannelli

PITTORI GIAPPONESI CONTEMPORANEI

Parlare agli occidentali dell'arte pittorica giapponese, per accennare di quella contemporanea, è impresa particolarmente difficile dovuta soprattutto al nostro modo di guardare l'opera d'arte e di intenderla.

In primo luogo perchè nel genere specifico non possiamo parlare di « quadri » bensì di « pitture » in quanto il fatto di limitare rigorosamente un dipinto nei suoi confini materiali è considerato dai giapponesi un esotismo in netta antitesi con la funzione tradizionale dell'arte nipponica; in secondo luogo perchè la pittura giapponese è determinata da speciali caratteri decorativi e suggestivi talmente estranei all'occidente da renderne estremamente difficoltosa la comprensione.

Si aggiunga che le tendenze dei vari artisti non si differenziano per la tecnica bensì per il contenuto e per le intenzioni dell'opera. Da un lato si ha perciò un genere di opere tendenti ad esaurire in se stesse un tipico realismo obbiettivo e dall'altro una scuola (ma il termine non è esatto) che aspira a lasciare nel contemplatore il più illimitato campo alla fantasia ed alla suggestione, cioè ispirazione affidata al contemplatore.

Le più recenti tendenze si dividono in due gruppi che vengono chiamati Tei-ten e In-ten. La divisione non è rigorosa, chè molti artisti del Tei-ten esprimono spesso opere che li potrebbero far credere seguaci dell'In-ten e viceversa.

Si prenda ad esempio il realismo botanico di Sômei Yûki espresso nei suoi « Fiori di altea ». Tra i fiori, su di un ramo che riprende il motivo marginale, c'è un uccellino quasi nascosto che potrebbe, per il contemplatore occidentale, apparire un dettaglio secondario; invece per lo spettatore giapponese l'uccellino provoca una necessaria connessione di idee connaturate alla tradizione poetica così come un usignolo tra i fiori di pesco evoca l'immagine di un addio tra due innamorati.

Qualcosa di più e qualcosa di meno del simbolismo da noi inteso come tendenza filosofica ed artistica.

Nessun rigore perciò nella suddivisione delle tendenze, giustificato dal principio della funzione del dipinto. Il dipinto giapponese è quasi sempre la parte centrale di un grande oggetto artistico, il Kakemono, specie di lungo pannello che è destinato a fondersi nell'ambiente determinando in esso una particolare atmosfera.

Kakemono e byobû (paraventi) concorrono al colore del « tokonoma » (noi diremmo « alcova ») la parte più intima e ornata della casa.

Dodici secoli di ininterrotta tradizione artistica hanno costretto pertanto i pittori giapponesi entro invalicabili barriere che nemmeno i più recenti cataclismi hanno potuto distruggere.

Qualcuno ha di recente affermato che Nagasaki e Hiroshima hanno rivoluzionato lo spirito nipponico, mentre il vento del Nord (il loro Nord, la Russia) comincia a portare un radicale rovesciamento delle secolari tradizioni.

Noi osiamo non essere di questo parere ed il modo di effettuarsi dell'arte pittorica così come crediamo di averlo penetrato ce ne convince sempre più e sempre meglio.

V'è nella espressione pittorica nipponica contemporanea, la prova di un superamento che (non si prenda in tutto rigore il rapporto) è molto simile alla divinizzazione nella statuaria greca da Fidia a Policleto.

Il fatto umano perde cioè la sua consistenza per farsi quasi specchio magico attraverso il quale spazia l'evocazione e regna il silenzio di altri cieli.

Si raggiunga pure una forma di voluto realismo botanico come nelle impressioni di Keigetsu Matsubgashi o uno sforzo di modernità lineare e coloristica come nelle rappresentazioni di Daizaburo Nakamura o un tentativo di seguire una nuova via d'arte (cui non sono estranee le influenze cinesi) come nei lavori di Keigetsu Kikuchi, ma la sostanza resta invariata, trionfante sempre appare quasi l'esasperazione del tradizionale principio della pittura suggestiva.

Tra gli stessi artisti del gruppo Tei-ten il sentimento poetico domina nettamente il realismo programmatico.

L'antica crestomazia che prende il nome di « Raccolta delle diecimila foglie » e riassume la poetica del VII secolo e dell'VIII secolo, il Man-yôshû, ispira ancora Ippo Araki e ci da figurazioni che esprimono la disperata, lunga attesa della primavera, così come il Makura-No-Sôshi della delicata scrittrice Sei-Shônagon, vissuta nel X secolo, influenza l'ispirazione di Shôen Kamimura.

Le stesse tendenze veriste di Seihô Takenchi si stemperano e si tradiscono nella suggestività simbolica di Bokuzen Shimada e di Kansetsu Hashimoto.

La tecnica non sommerge la sostanza anzi meglio la rivela; il fungo di Hiroshima esprime una nuova linea tragica che non è riuscita a variare uno iota dello spirito.

L'esasperazione dei secessionisti In-Ten (Tei-In) è arrivata al punto di affermare che maggiormente importante in una pittura è proprio ciò che essa non contiene. In altre parole ci si affida alla sostanzialità dello yohaku, « quello che è in margine », fuori dal dipinto materiale, da immaginarsi in grazia della forza evocatrice.

Chi ha veduto il dipinto « dopo un acquazzone » di Kwanzan Shimomura, quel senso diffuso di umidità che penetra nella retina e si effonde per il pensiero fino al sangue, può rendersi conto di ciò. Una nota, due, tre note che gettate nell'aria propongono e svolgono i temi di tutta una sinfonia.

Ma quando si è creduto di penetrare, di comprendere il senso di quest'arte pittorica, dai più antichi fino a costoro che sono i più grandi pittori contemporanei giapponesi, resta un doloroso senso di sconforto dinnanzi a codesta specie di eternità immutabile che le più atroci sciagure, i massacri, i castighi più orrendi non hanno potuto contaminare.

Vuol dire che Nagashaki e Hiroshima son rimaste avulse dalla sofferenza umana, confinate in un mondo transitorio e superfluo non degno di essere interpretato e messo a fuoco, isolato in un breve fatto nella vicenda del tempo, immeschinito nella materia, sdegnato dalla inconsutilità dello spirito.

Aldo Mazzara

Gyokudo Kawai – "Voci di pini e voci di onde,,

Somei Yuki – "Fiori di altea,,

BIOGRAFIA DI C. F. RAMUZ

In un articolo breve non si può che rievocarne rapidamente la vita. La sua statura richiederebbe piuttosto un libro. Per trovargli un uguale nel suo paese, secondo il giudizio di Marcel Raymond, si deve risalire a Rousseau.

Carlo Ferdinando Ramuz nacque a Losanna il 24 settembre 1878: i genitori erano d'origine campagnola. Il padre possedeva dapprima una bottega di coloniali, frequentata soprattutto, nei giorni di mercato, da contadini. Venduta questa bottega, la sostituì subito con uno spaccio di vini (la regione di Losanna è ricca di fertili vigneti): ora i fornitori e i clienti erano in buona parte vignaioli. Ceduto ad altri anche lo spaccio di vini, il padre si comprò una fattoria in campagna e vi si trasferì con tutta la famgilia. Nelle ore libere Carlo Ferdinando, ora giovinotto, partecipava a tutti i lavori rurali: arare, seminare, mietere, falciare, governare il bestiame. Tutto lo predestinava ad essere un giorno il poeta della terra vodese e della vita rurale. Nelle prime scuole da lui frequentate aveva gustato soprattutto la Bibbia, perchè quegli antichi Patriarchi erano « contadini e padroni di buoi e di montoni proprio come noi ».

La vocazione dello scrittore risale agli anni del Liceo. Un componimento in alessandrini su « Roma, città eterna » gli valse il plauso d'un severo professore. Allora gli balenò, forse per la prima volta, l'idea di consacrarsi alle lettere. Quanto più quest'idea si confermava e radicava in lui, tanto meno gustava gli studi che pure all'Università di Losanna proseguì fino a quella « licenza in lettere » che nella Svizzera francese permette di entrare nella carriera dell'insegnamento. Ma Ramuz non vi entrò, salvo una parentesi brevissima (1901). Già l'anno prima, col pretesto di scrivere una tesi di laurea su Maurice de Guérin, s'era recato a Parigi.

★

Della tesi, a quanto pare, non fu mai scritta una riga. Invece Ramuz si mise, a « imparare Parigi », materialmente e soprattutto spiritualmente: esperienza descritta molto più tardi nel volume *Paris, notes d'un Vaudois* (1938). La gran metropoli gli apparve dottissima, mirabilissima, disinvolta, ben parlante e, in particolare, sicura di sè e naturalmente decisa a vivere e a scrivere a modo suo. « Che cosa possiamo impararne, noialtri uomini della campagna e della montagna? » si chiede Ramuz. La risposta è semplice e singolare: ad essere noi pure niente altro che noi stessi, con le nostre qualità e i nostri difetti, il nostro linguaggio e il nostro « accento ». Donde la trionfale conclusione: « C'est Paris lui-meme qui m'a délivré de Paris ».

A questa conclusione dovette pervenire gradatamente, non senza trarre intanto dal soggiorno parigino i più preziosi vantaggi: fra altro, se non erriamo, la sua estetica. Sono di questi anni i romanzi *Aline* (1905), di argomento campagnolo e di lieve purissimo stile; *Les circostances de la vie* (1907), per eccezione d'argomento borghese, ma sempre svizzero, un po' sulla linea di Flaubert; *Jean-Luc persecuté* (1909) il primo breve romanzo derivato dai monti del Canton Vallese, da Ramuz nel frattempo conosciuti; *Aimé, Pache, peintre vaudois* (1911), velatamente autobiografico, ove un pittore vodese compie la sua brava esperienza parigina e poi torna al suo villaggio, troppo tardi per trovarvi ancor viva sua madre; finalmente la *Vie de Samuel Belet*, narrazione pacata e pure intensa della vita d'un artigiano, prima in patria ov'è rimasto orfano, poi in Francia ov'è emigrato (« e di tanto in tanto alzava il capo per cercare le montagne del suo paese »): uomo semplice, ma dotato d'un cuore profondo, ragione per cui certe sue esperienze, specialmente d'amore e di morte, pur senza uscire dal comune, anzi restandovi appieno, assurgono a effetti di umanità e di poesia eccezionali. Questo romanzo non soltanto è il maggiore e migliore del periodo parigino, ma poco meno che un capolavoro. Tornato alfine in patria, Samuel Belet attende a modesti lavori, rasserenato. Sa di camminare, sotto il cielo, verso un sicuro Porto: finale grandioso, panico, altamente ispirato: una delle pagine più belle della moderna letteratura francese.

★

I romanzi fin qui ricordati sono d'un buono e sano realismo. La lingua è già assai personale, ma ancora tradizionale. Dopo il ritorno in patria (1914) il realismo fu arricchito di elementi nuovi, spesso arcani, e la lingua, per reazione contro Parigi e i suoi salotti, fu spesso violentata, stravolta, rifatta, come Ramuz soleva dire, sul passo lento e guardingo del contadino e del montanaro. Queste due « novità » hanno trasformato e rinnovato l'arte dello scrittore. Sempre felicemente? Questa è un'altra questione, assai ardua, sulla quale, potendo, occorrerebbe ragionare alquanto.

Alcuni romanzi saranno ora di montagna. Il germe di *Gian Luca* è diventato albero grande. *La Séparation des races* (1922) — proprio in una Svizzera che ha risolto ogni conflitto di lingua e di stirpi — mostra invece un caso di contrasto irriducibile, mortale; *La grande peur dans la montagne* (1924) si anima di elementi magici, superstiziosi. I due libri si chiudono con catastrofi impressionanti, ma eccessive, un poco inumane. Ad essi perciò sono forse da preferire, sempre fra i libri di montagna, *Farinet ou la fausse monnaie* (1932) e *Derborence* (1934): il primo culmina in un anelito di libertà connaturato con gli aspri monti; il secondo, in una tragedia singolare e terribile, fra gli alti picchi, presso i ghiacciai.

Altri libri si svolgono in un modesto villaggio o sulle rive d'un lago. *Le regne de l'esprit malin* (1917) mostra il diavolo in azione, sotto le sembianze d'un calzolaio, in mezzo a poveri artigiani e contadini; *La guerison des maladies*, per contro, una fanciulla pura che prende su di sè i mali degli altri. Inverosimiglianze? Fra i due poli estremi della civiltà — la metropoli, punto d'arrivo, e il villaggio quasi primitivo, punto di partenza — Ramuz ha deliberatamente scelto quest'ultimo. Mettendosi così, un po' nel senso di Vico, alle origini dell'umanità, un certo « meraviglioso » gli è parso naturale.

Singolarissimo libro, fra i molti, è *La beauté sur la terre* (1927). Le due « novità » sopra indicate vi giocano in pieno. Una ragazza di meravigliosa bellezza, venuta d'oltremare, è capitata in un povero villaggio di contadini e pescatori. Come Elena greca, ecco che da tutti è desiderata e contesa. Nascono liti, delitti, tragedie. La ragazza non trova pace nè quiete: la bellezza non può stare fra noi. Come usano i grandi, in tutta questa storia Ramuz non delinea nessuna scena di sensualità: scrittori volgari vi avrebbero diguazzato.

Dicono che il libro prediletto del grande scrittore fosse *Passage du poète* (1923) denominato più tardi *Fête des vignerons*. Fra i vigneti, sul pendio in riva al lago, è comparso un modesto e misterioso panieraio. Egli va di luogo in luogo, di casa in casa. Porta i suoi canestri, soprattutto porta la gioia. Insegna ad amare il lavoro, ad aprire gli occhi su terre e cieli, ad abitare con letizia il proprio paese. Può mai esistere un panieraio così? Forse no, ma il panieraio è nient'altro che il Poeta che rivela al popolo la sua terra.

Ramuz visse sempre povero e solitario. Le due guerre mondiali, interrompendo edizioni, collaborazioni e soprattutto il trasferimento di denaro dalla Francia in Svizzera, lo misero più volte in gravi difficoltà. Per fortuna ottenne il « Prix Romand » e il grande premio della Fondazione Svizzera Schiller. Fu aiutato particolarmente da un signore, H. L. Mermod, che per amor suo si fece editore e, durante la recente guerra, ne pubblicò tutta l'opera in 20 volumi di grande formato e di bellissima presentazione: un monumento imperituro.

La revisione di tanti testi, la correzione di tante bozze, venendosi ad aggiungere al lavoro solito, fiaccarono le forze dello scrittore. Pubblicò ancora il già compiuto *Journal*, importantissimo, un romanzo, due volumi di novelle. Ma tutti sapevamo che, nella sua casa di Pully presso Losanna, quasi a specchio del lago, Ramuz era malato e s'avvicinava alla fine.

Vi si spense il 22 maggio 1947.

Giuseppe Zoppi

● L'Editore Plon ha posto in questi giorni in vendita il romanzo di Danièl Gray: « Quivera, la ville fabuleuse » che « Le Figaro » sta pubblicando a puntate, un romanzo di Avelyne Lamaire: « La maison enchantée », « La nouvelle Andora » di Isabelle Sandy, e « Saigon sans la France » di Jacques Lebourgeois. Nella collezione « Feux Croisés » uscirà poi « L'auberge du pélerin » di Elisabeth Goudg, tradotto dall'inglese a cura di Yvonne Giraud.

● Il 31 luglio p. v. è scaduto il termine per la presentazione dei lavori che concorrono al Premio Hemingway. Come è noto questo Premio istituito dallo scrittore Ernest Hemingway ed organizzato per conto del suo editore italiano Mondadori, premierà ogni anno con lire 100.000 e con la pubblicazione nella collana « La Medusa degli Italiani » un romanzo italiano inedito.

La premiazione avverrà in ottobre a Cortina d'Ampezzo e sarà certo in tale occasione un singolare incontro della narrativa italiana.

● L'Editore Laffont ha pubblicato le lettere inedite di Maria Rilke a Madame Eloui Bey, che rappresenta la ultima sua amicizia.

Il volume è preceduto da uno studio di Edmond Jaloux dell'Accademia francese.

● E' in corso di stampa per la Casa Editrice « L'Arnia » un libro che Filippo Petain ha scritto durante la sua detenzione. Egli in « Quattro anni di potere » mette ogni uomo ed ogni evento al posto che gli compete.

● Sono stati pubblicati i primi quattro volumi della collana « Galleria » di monografie d'arte italiana moderna, diretta da Orio Vergani: « Alberto Savinio », « Francesco Messina », « Achille Funi », « Mario Cortiello ». Seguiranno monografie su Severini, Conti, De Chirico, Bartoli, Carena e Fini.

CRITICA ALLA CRITICA

Da parecchi lustri, la critica dei quotidiani, esercitata (sia detto subito) da uomini che riguardiamo con molto rispetto e che non esiteremmo ad accettare come maestri, sembra aver perduto il senso del proprio limite e del proprio ufficio. Tal fatto si è generalizzato in un quarto di secolo o press'a poco, poichè i prodromi già manifesti nell'800 soprattutto francese, pareva si potessero giudicare eccezioni, e persino felici, appunto in grazia della loro eccezionalità.

Insomma, la critica dei quotidiani è oggi intesa a produrre saggi e saggetti, che si direbbero nati per una «Storia del teatro», e non per adempiere i cómpiti d'informazione e di conforto minimo, a cui vuol attingere lume il lettore abituale. Costui, crediamo, non domanda al critico dei quotidiani acume quasi divinatorio, nè intende accertare se una commedia abbia requisiti e dia garanzie d'eternità, ma vuole questo solo consiglio: se metta conto spendere in un certo teatro molte centinaia di lire.

L'inconveniente deprecato nasce da pregi che sarebbe ingiusto non segnalare come tali, anche se, nel caso particolare, bisogna additarne l'intempestività. L'inconveniente, secondo noi, è dovuto principalmente all'alto livello raggiunto dal giornalismo, nelle cui file militano uomini di soda preparazione, di gusto esercitato, tipici rappresentanti di una media e spesso anche alta cultura, che in tempi meno ingrati ebbero altri sbocchi, uffici diversi e lettori specializzati. Questi scrittori da settimanale e da rivista non hanno più sedi rimunerative per la loro attività, poichè le riviste nascono e muoiono, non pagano, non si vendono, non si leggono, e i settimanali che si leggono e che pagano, non permettono manifestazioni di seria cultura, se non con le cautele suggerite dall'*esercizio commerciale*; donde un'attività critica divagante e tinteggiata d'umorismo. Ne consegue, che i migliori critici lavorano per i quotidiani, e il loro tono, che conforta il lettore avvertito, o tedia o disorienta il lettore comune, cioè lo spettatore comune, effettivo o potenziale.

Eppure, il teatro medesimo, creatura in coma, sembrerebbe domandarci se può vivere ancora il tempo delle repliche della commedia che di volta in volta noi prendiamo in esame, anche se ci lascia liberi di dissertare in altra sede più profondamente.

Che sugli stessi quotidiani, in riepiloghi, poniamo, mensili, questo o quel critico investa con più ponderato giudizio la produzione corrente, è cosa che limiterebbe i danni derivanti dal costume deprecato, e arricchirebbe la letteratura giornalistica; ma che si avveri proprio il contrario, cioè che spesso si leggano resoconti mattinieri severissimi, contraddetti o temperati da più larga comprensione in giudizi che il medesimo critico pubblica poi su riviste o pronunzia, per esempio, alla radio, è, secondo noi, un'inversione funzionale, la cui genesi è inutile ricercare, essendo più che sufficiente al nostro assunto dire che il fatto si verifica e che origina effetti deleterj per il teatro.

★

Vinicio Marinucci, recentemente, ha esaminato in una serie di articoli sul *Momento*, i cómpiti e i doveri della critica cinematografica. Accetteremmo alcune sue conclusioni, se non ci accorgessimo che egli è propenso a estenderle anche alla critica teatrale. Secondo noi, i due problemi sono ormai nettamente disgiunti. Il cinematografo è un'attività fortunata, ricca, dilagante, che ha facili produttori e facili spettatori, sicurezza presente e futura. Le folle che accorrono agli spettacoli cinematografici, non dànno gran peso alle argomentazioni dei critici, e anche se gliene dessero, accorrerebbero ugualmente al loro passatempo favorito. Dunque, la critica cinematografica non si sente condizionata da esigenze pratiche, e persegue serenamente i suoi studi sperando che a poco a poco il gusto di chi fa e quello di chi accetta il cinema, affinandosi diano o pretendano frutti migliori. Ma il teatro è in crisi, e il suo pubblico è appunto quello che, per educazione (o per prudenza suggerita dal maggior costo), ricorre al critico del giornale, e spesso di più giornali, prima di risolversi al gran passo.

Nessuno vorrà accusarci di invocare la corruzione della critica a vantaggio del teatro; si chiede, piuttosto, che la critica dei quotidiani risponda all'esigenza per la quale fu primamente concepita, tanto più che è assurdo domandarle giudizi definitivi, se, a rigore, deve nascere, coagularsi ed esprimersi tutta nel giro di poche ore, per essere in edicola al mattino, quando ancora dormono gli spettatori stanchissimi della fatica notturna.

Tal critica immediata può dire se il lavoro di Tizio o di Caio diverta abbastanza; dirà poi se Tizio è migliore di Caio, ed entrambi peggiori di Shakespeare: due colonne di spalla in terza pagina saranno più che sufficienti, ogni quindici o trenta giorni, a riesaminare ogni questione con il rispetto dovuto a se stessi e a quegli ottimi tra i lettori che non si accontentano di segnalazioni sommarie.

Infine, è molto facile investire checchessia con acido corrosivo e accertarne la debolezza costituzionale; meno facile avvertire e dichiarare i motivi per cui una produzione ha il suo diritto di vivere lo spazio di una stagione. Poichè la morte è regola e la vita eccezione, in questo campo, il critico necrofilo può illudersi d'essere infallibile o profetico. Ma il suo Direttore, perchè non lo richiama al ristretto cómpito che gli ha affidato? I capolavori, da Tespi ad oggi, si contano sulle dita. Noi, invece, ci impanchiamo a posteri, rinunziamo al piacere di vedere e capire come contemporanei, sezioniamo corpi ancor vivi e palpitanti, anche se un poco rachitici, e accertato che tali testine, gambine, bicipitini e sternucci non sono affatto paragonabili ai modelli robustosi e forti (ma morti) degli antenati, gettiamo in pasto alle fiere quel carname, che pur avrebbe, se non macellato, la funzione di conservare cromosomi e altri misteriosi principi, donde un giorno potesse rinascere il portento vagheggiato.

Ma chi sarà il primo critico che volontariamente accetti di *sfigurare* nel confronto con i colleghi, se un congresso non li metterà tutti d'accordo? Al congresso, convegno o altro avvenimento simile, dovrebbero partecipare anche gli impresari e i capicomici: in famiglia, con la buona intenzione di salvare una comune fonte di vita, si potrebbe giungere ai risultati desiderabili e auspicati, e ad altri forse, imprevedibili a critici di corta veduta come noi.

Giriamo la proposta a Silvio D'Amico, che in fatto di teatro può tutto. L'autorità che gli riconosciamo, e il rispetto che egli merita per la lunga fatica, potrebbero esser coronati da questa non ultima e non infima soddisfazione.

Vladimiro Cajoli

"SIRENA„ DI STEKLEY

Il film *Sirena* fu presentato il 14 settembre 1947 in una programmazione diurna della Mostra di Venezia. Scarso pubblico di critici, amatori e intenditori, perchè gli altri, i «turisti», andarono, come vanno ora, alle serali. Il film si affacciò timidamente, un po' in sordina, e riuscì invece trionfatore vincendo il Gran Premio. Fu una clamorosa affermazione della nuova cinematografia cecoslovacca.

«Sirena» è la storia del primo sciopero avvenuto in Cecoslovacchia, quando questa faceva ancora parte dell'Impero Absburgico. L'azione si svolge a Kladno, un piccolo paese abitato dai minatori che lavorano alla locale miniera di carbone. Salari di fame compensano la loro fatica dura e spietata, e la vita sembra senza luce anche fuori dai pozzi e dalle gallerie della micidiale miniera. Perfino le donne sono costrette a sterrare perchè il bilancio domestico sia sufficiente a sfamare la famiglia. Una continua rassegnazione sembra che gravi sull'animo dei minatori; alcuni di essi, i più giovani e i più decisi, forse sperano in un avvenire migliore. Ma a mutare questa sorda speranza in aperta ribellione, viene un ordine del padrone della miniera, l'egoista e arido Barker, che per accrescere la produzione e conseguentemente il proprio guadagno, stabilisce di aumentare le ore di lavoro, mantenendo però gli stessi bassi salari. A questo ordine inumano i minatori si ribellano e iniziano lo sciopero. Ma è duro sostenere uno sciopero con la fame in casa: gli animi si avviliscono e si esasperano secondo i caratteri, e basta un nulla, un episodio che forse non ha niente a che vedere con la situazione della miniera (il bambino che coglie un fiore e viene punito da un poliziotto), perchè l'odio esploda travolgendo tutto e tutti. Infatti la casa di Barker viene assalita e messa a fuoco; sopraggiungono i gendarmi, e nel conflitto muore, tra gli altri, anche la figlia di un minatore: una bimba di dieci anni che per tutta la vicenda aveva guardato il dramma dei grandi, con occhi sparuti, pieni sempre di una mesta domanda: «Perchè tutto questo?». I rivoltosi vengono deportati, altri minatori sostituiscono i compagni sfortunati, e la sirena della fabbrica suona annunciando la ripresa del lavoro. Barker può leggere soddisfatto i giornali che scrivono sull'ordine ristabilito e sulla riapertura della miniera. Dunque tutto è stato inutile? Ma il film è la cronaca amara del primo sciopero in Cecoslovacchia, e siamo alla fine dell'800; da allora molte cose, per fortuna, sono cambiate.

Karel Stekley, prima soggettista e sceneggiatore, con questo film si pose tra la nuova schiera dei più validi registi europei. Egli ha diretto la sua opera con infinito amore, ha scavato in profondità i caratteri dei personaggi, nulla tralasciando perchè ogni gesto, ogni sguardo, ogni atteggiamento singolo o corale rispecchi, con rara sincerità, le umane e toccanti sofferenze dei protagonisti di questa amara e tragica vicenda. Il modo di raccontare del regista è limpido, logico e conseguente sempre al nobile assunto del tema profondamente sociale. A volte la tensione drammatica è addolcita da una pausa poetica dell'idillio dei giovani o da qualche felice notazione umoristica. Fra gli interpreti, tutti bravissimi nelle loro decise e convincenti caratterizzazioni, primeggia Maria Vaseva. Il suo sguardo, intensa espressione della sua sensibilissima arte, è tra le cose più belle ed umane di questo nobilissimo film.

Leonardo Cortese

★ LA RADIO ★

TOWN MEETINGS E COMUNI RUSTICI

Recentemente, i Romani hanno letto sui loro giornali che una strana cerimonia o piuttosto uno strano spettacolo si è svolto quasi alla chetichella in Campidoglio. Stando alla descrizione dei giornali stessi, la parte più interessante di tal convegno o seduta, sarebbero stati i leggiadri colleggi di fanciulle — corremmo dire: girls *— scelte con perizia hollywoodiana, le quali, abilmente scansando le ginocchia dei convenuti italiani, penetravano nelle file dei partecipanti e porgevano a chi lo volesse un microfono, con cui molti ebbero la soddisfazione di fare un provino della voce.*

Qualcuno che fu presente, ci ha detto di non esser riuscito a liberarsi dall'idea dell'abisso che divide una civiltà alle cui origini furono tali meetings, *e la nostra, ancor tutta permeata dall'eco di altre riunioni, avvenute a pochi passi da quella sala, nella Curia Hostilia, i cui resoconti restano scolpiti nel bronzo di Livio: così che — diceva sempre l'amico — non mi riuscì prendere sul serio ciò che si svolgeva sotto i miei occhi, e più volte mi accorsi di star cercando con lo sguardo Totò o Macario, che dessero una svolta decisiva a quell'equivoco.*

Noi non c'eravamo, ma siamo certi che il nostro amico ha torto. Ammettiamo che quell'esibizione stridesse in quella sede, e siamo certi che le avrebbe assai giovato svolgersi in un qualsiasi meno impegnativo angolo di Roma, ma la cosa ci resta ugualmente simpatica. Vediamone la vera consistenza e le origini. Informa l'Usis che la radio americana, da circa 14 anni, trasmette il Town Meeting of the air, *un convegno «in cui possono liberamente venire espresse idee e opinioni contrastanti sui problemi interni e internazionali». Ogni martedì sera quattro oratori esprimono pareri su un argomento prescelto, e poi partecipano a un contradditorio, seguito dalle domande del pubblico. Questo, oscillante tra i 5 e i 10 milioni di ascoltatori, settimanalmente ha seguito circa «duemila esponenti di tutti i settori della vita pubblica», e ha udito rivolger loro domande dalle «900 mila persone che hanno direttamente assistito alle trasmissioni». Il convegno comincia al suono di una campanella e con l'avviso dell'annunziatore, che imitando l'araldo pubblico delle prime comunità dell'epoca coloniale, avverte: «Questa notte assemblea cittadina».*

La consuetudine cominciò nel 1620, quando sul Mayflower *ancorato nel porto di Capo Cod, 41 capifamiglia firmarono un patto: «... per solennemente accordarci ed unirci in un civile corpo politico... ed in virtù di questo approvare, costituire e stendere quelle leggi giuste ed eque, le ordinanze, i decreti, gli statuti e gli Uffici... che saranno reputati più utili e convenienti per il bene generale della colonia, ed a questi prospettiamo debita sottomissione ed obbedienza».*

In 325 anni, il Town Meeting, da assemblea deliberativa, è scaduto a curiosità spettacolare: d'accordo; ma ha ragione l'Usis, quando dice che, «esprimendo la propria opinione in una riunione pubblica, il cittadino si espone al giudizio dei suoi vicini, deve rispondere alle loro domande, ed ha il diritto di discutere il ragionamento che sta a fondamento di punti di vista diversi dal suo»: una scuola di democrazia e uno sfogo legittimo in cui si svuota il peggio del costume democratico (la contraddizione spesso irragionevole), per lasciar poi il cittadino quasi depurato e capace di interessi successivi.

Uno dei difetti più palesi dell'odierna democrazia, è che, nella convinzione degli stessi cittadini, essa non è più vera democrazia, ma un'oligarchia assai chiusa, che lascia poche illusioni d'intervento costruttivo ed efficace a tutti coloro che non siano nel giro delle categorie eleggibili, o che non abbiano nè voglia nè tempo da consacrare agli acrobatismi necessari per entrare in tal giuoco. Donde le più manifeste cause di corruzione e di professionalismo politico.

Di più, in un paese come il nostro, particolarmente versato all'esercizio della critica, essa, ove non riesca a impegnarsi costruttivamente, si accanirà nella sterile attività demolitrice, che ognun sa quanto seduca e appassioni in grazia della propria stessa facilità. Ma, con questo stato d'animo, siamo alle soglie dello scetticismo e del pessimismo, del fascismo insomma, il quale, nel suo aspetto più semplice, prevede appunto la cessione dei diritti individuali, ad altri che, assommandoli, ci rappresenti e sostituisca, laddove noi riconosciamo di non poter valere nè farci valere.

Dunque, debbono esser cercati espedienti che avvalorino il costume democratico, e restituiscano la fiducia nella pubblica collaborazione che, oggi, non diremmo molto fondata, nell'animo degli italiani.

Aldo Capitini e i suoi compagni hanno tentato qualcosa di simile, tempo fa: riunioni pubbliche da tenersi su speciali problemi cittadini, che avranno dato di cozzo negli inconvenienti facili a prevedersi e men facili ad evitarsi, in un paese digiuno di manifestazioni collaborative, quanto segnalato in fatto di individualismo. Ma ciò che il Capitini e i suoi poveri mezzi non potrebbero ottenere, si può credere che riuscirebbe facile alla R.A.I.

Quanto siamo contrari alla politica generica, teorica, aprioristica, che, presso il volgo, deve necessariamente risolversi in ingiurie e in equivalenti manifestazioni di fanatismo, saremmo lieti di assistere a tentativi di politica spicciola, amministrativa, positiva, consistente nella trattazione di problemi interessanti questa o quella comunità.

«Arcobaleno in piazza» ci parve per un attimo avviato in tal senso, ma vorremmo che l'esperimento fosse perfezionato e condotto a risultati estremi (o il fallimento o il successo inequivocabili), con attenzione e precisione diremmo quasi scientifiche.

Per esempio, se in una parte della trasmissione — poniamo — da Montepulciano, Arcobaleno avesse invitato al microfono i cittadini a criticare veramente l'amministrazione comunale, o ad esprimere pareri sui bisogni della cittadina e sui contrasti piccoli e grandi (dall'ubicazione di un'edicola, alla ricostruzione di un pubblico edificio; dall'istituzione di una scuola, alla soppressione di una sala da ballo), noi pensiamo che dai nostri altoparlanti sarebbero uscite scene ricche di vita e — se non proprio la prima volta, certo le successive — insegnamenti validi per altre cittadine italiane; in ogni caso, una trasmissione che avrebbe avuto i caratteri inconfondibili della sincerità e del vero.

E' facile prevedere le obiezioni: gli accorsi al microfono, per secolare desuetudine alla conversazione politica, finirebbero con lo scadere a dispute assai poco... radiofoniche. Intanto, si osserva che una desuetudine si elimina con l'abitudine, e questa va fatta, sia pur penosamente; e poi la Radio dispone di mezzi e accorgimenti atti ad ovviare a tali difficoltà. Oltre allo speaker *di piazza, la trasmissione può avere uno* speaker *sussidiario, controllore finale, che, con un giro d'indice, interrompa il flusso principale e si inserisca avvertendo che la discussione pubblica è degenerata; riassumerà lui, finchè il collega sulla piazza non sia riuscito a ricondurre gli oratori a termini meno esplosivi. Noi pensiamo che basterebbero pochi esperimenti a formare il costume: leva e moderatrice a un tempo, sarebbe per quei cittadini l'impressione di aver fatto brutta figura di fronte a tutta la nazione, e di aver perduto l'occasione di far sentire la propria voce e far riconoscere i propri bisogni.*

In queste parole è l'idea madre: ci sembra superfluo indugiare sui particolari e sugli sviluppi che ognuno può vedere da sè. Tali convegni promossi dalla Radio, potrebbero diventare stabili in ogni città, e almeno 52 volte all'anno si avrebbe un riconoscimento nazionale da concedere a quei piccoli parlamenti che si fossero dimostrati più degni di notorietà.

A questo punto, rileggendo, non sappiamo se cercare conforto nel carducciano:

E le rosse giovenche di su 'l prato
Vedean passare il piccolo senato...,

o se rannicchiarci timidamente entro il più popolare e scanzonato:

. . . . larga la via,
dite la vostra . . . .

V. I.

NOTIZIARIO

● Gerard Philipe è giunto a Roma con Michel Simon e Nicolette Besnard. Tutti e tre prendono parte al film di Clair la «Beauté du Diable».

● «Altura» è il nuovo film di Sequi. Vi reciterà in una parte di rilievo anche il critico cinematografico Vinicio Marinucci. Marinucci, a quel che si dice, sarà un prete di campagna.

● «The Snake Pit» (la fossa dei serpenti) è il film che affronta il tragico problema della pazzia. La regia è di Anatole Litvak e gli interpreti sono Olivia de Havilland, Mark Stevens e Leo Genn.

● In Italia è ritornata Doris Duranti. Le sue ultime interpretazioni furono nei bei film «Calafuria» e «Carmela». Inizierà presto a «girare» a Roma.

● Greta Garbo, che non «girava» dal 1942, riapparirà nella figura della «Duchessa di Langeais» avendo a fianco l'attore inglese James Mason. Il film sarà realizzato in Francia.

● Peppino de Filippo e Micha Hauer sono i protagonisti di un film diretto da Gentilomo.

● Vittorio de Sica è il cineasta che ha vinto più premi in questo anno: «Bruxelles» «Locarno» e adesso il Sindacato dei giornalisti gli ha assegnato due «Nastri d'argento» come produttore e come regista, sempre per il film «Ladri di biciclette».

● «Ladri di biciclette», di De Sica, «Senza pietà» di Lattuada e «La terra trema» di Visconti sono i film che rappresenteranno l'Italia al Festival Cinematografico di Marianskè-Laznè in Cecoslovacchia.

● Il Pontefice ha ricevuto il noto regista Abel Gange, che sta curando la sceneggiatura del film «La Divina tragedia», e il produttore di «Monsieur Vincent» visconte Georges de la Grandiere.

OTTIMISMO E NEOREALISMO

C'era e c'è in giro, un po' dappertutto sul nostro pianeta, una varietà umana fornita di caratteristiche che poco o nulla hanno a che vedere con quelle di ogni altra famiglia, nazione o specie.

Oggetto di una ammirazione senza riserve, di una vera idolatria da parte di milioni di persone sparsi dovunque, questa varietà umana non ha ancora sollevato intorno a se nessun interesse o curiosità di carattere scientifico... E si che potrebbe bastare, da sola, a fornire ampia materia di studio al più volenteroso antropologo, tanto i suoi attributi sono eccezionali, parodossali, astratti; tanto si differenziano da quelli della normale umanità di tipo corrente.

Alludo alla vasta famiglia di personaggi convenzionali che popolano, o, almeno, hanno popolato fino a ieri, il mondo del cinema americano.

Chi di noi non li conosce?... ragazze deliziose, tutta grazia e tutto fuoco e, insieme, illibate, inattaccabili, adamantine, tanto da non poter soffrire, senza abbandonarsi ad una immediata esplosione di sdegno, il più leggero tocco alla caviglia o il più lieve contatto di gomito.

Giovanotti muscolosi, eleganti, agilissimi, apollinei, dal sorriso affascinante e, tuttavia, pieni di candore, vaccinati moralmente e impermeabili ad ogni più facile appetito, pervasi solo da una triplice aspirazione: far carriera, far quattrini e sposare l'eroina nel finalissimo. E poi avi, zie e genitori e parenti vari; insomma personaggi anziani, dal volto pacato e dalla scriminatura d'argento, realizzatori, nella Mecca di Wall Street, di quotidiani miracoli di volontà e di astuzia, ma, ciò nonostante (almeno a dar retta al film) tutti bontà, innocenza e comprensione.

C'era si — molto spesso — anche un personaggio che stonava nella generale atmosfera al lattemiele e non osservava le prescritte regole del gioco, ma si trattava, quasi sempre, del rappresentante di un altro mondo, di un europeo, spessissimo di un latino, dai mobili occhi neri, possessore di capelli lucidi e arricciati e di baffetti a virgola, di quei baffetti insomma che il celebre pittore Dalì ha oggi rilevato e potenziato per conto suo non si sa bene se per sfidare l'opinione anglosassone, per intenti reclamistici o per tutti e due i motivi insieme.

Qualche volta il cinico individuo non si peritava di attentare alla virtù dell'affascinante eroina, alla carriera del protagonista e perfino (oh, sacrilegio!) alle sostanze del candido magnate di Wall Street. Ma la folgore della giustizia non tardava ad abbattersi su di lui. Quando non gli capitava di peggio egli veniva raggiunto, all'epigastro o alla mascella, da un vigoroso pugno del protagonista e crollava al suolo fra la generale soddisfazione.

In un'atmosfera pacifica, ricomposta e cristallina, si compivano così, finalmente, le nozze auspicate coll'intervento di un pastore che accorreva alla chiamata degli interessati con la prontezza e la docilità di un facchino di albergo avido di mance.

Il carattere convenzionale e quasi mitologico di quel mondo non mancò di venir rilevato anche dagli americani dotati di senso critico e negli stessi Stati Uniti, le astrazioni di Cinelandia fornirono più di una volta spunto a racconti divertenti e saggi gustosi. D'altra parte è stato appunto col dar vita a quel mondo astratto e far muovere quelle figure, che il cinema americano ha compiuto, praticamente, il giro del globo, conquistandosi mercati di tutti i Continenti.

Poi d'un tratto, in questo dopoguerra, sia che il fatto fosse conseguenza di un effettivo cambiamento verificatosi nella società e nel gusto americano, sia che più semplicemente, di fronte agli esempi forniti dal nuovo cinema europeo, l'industria cinematografica di Hollywood ritenesse opportuno e prudente rinfrescare e adeguare ai nuovi modelli i suoi prodotti, ecco mutare le cose anche nel cinematografo. Si cominciò con l'inserire semplici squarci d'ambiente a tinta verista, brevi episodi per lo più di ispirazione francese in una vicenda nella quale agivano e dominavano i consueti, noti personaggi. Poi anche le fisionomie dei personaggi presero lentamente ad alterarsi; sulle fronti levigate dei muscolosi, apollinei protagonisti cominciò a disegnarsi qualche ruga, rivelatrice di un primo barlume di vita psichica, e il carattere adamantino dell'eroina accusò qualche ombra. In breve il processo si diffuse, si accelerò, e si giunse all'incredibile: comparvero e agirono sullo schermo poliziotti corrotti, senatori venduti, magnati di Wal Street apertamente ladri, giudici morfinomani, giovanotti e fanciulle propensi alla crapula, reduci che tenevano un contegno indegno del loro passato bellico e delle decorazioni guadagnate sul campo. Una dopo l'altra le mitiche figure, che avevano fino allora ostentato una irritante perfezione a tutto tondo, rivelarono tare e debolezze e il fenomeno non risparmiò neppure il settore del film poliziesco dove la personalità tutta d'un pezzo, il tetragono attivismo degli assassini vecchio stampo prese a sfaldarsi, insidiato dalle prime infiltrazioni e sommerso dal successivo dilagare dei « complessi » e delle formule psicanalitiche... Cosa era successo? Era nato il così detto « neorealismo americano » e fu in suo onore che minacciò di crollare anche ciò che era stato da sempre uno dei fulcri e il principale se non l'unico tabù del cinema d'oltre Oceano: l'immancabile lieto fine. Crollò infatti anche quello e parve che Hollywood fosse destinata a sfornare tragedie a ripetizione... Ma fu un crollo che durò poco. Risorto dalle ceneri come l'araba fenice il « lieto fine » ricomparve presto in calce a quasi tutte le vicende cinematografiche « made in U.S.A. » anche là dove appariva meno indicato e meno plausibile, sanando e cancellando di colpo con la sua sola presenza gran parte delle critiche alla società americana implicite nella formula neorealista.

Oggi infatti anche alcune realizzazioni dei migliori esponenti della tendenza neorealista, alcuni dei film prodotti dal gruppo dei così detti « giovani turchi », ostentano il loro bravo « lieto fine » e fanno pensare, con quella strana appendice, a creature ibride, a bizzarri incroci usciti da un laboratorio sperimentale, a porcellini d'india con la testa di tacchino, o, se preferite, a conigli con la coda di gatto.

Altro fatto interessante: anche questi film che vanno per la maggiore, e sono giustamente citati come modelli di stile narrativo, non hanno in definitiva in sè niente di sostanzialmente rivoluzionario, non propongono nuovi modi di racconto nè formule mai viste. Il loro innegabile livello è dovuto solo alla intelligente elaborazione, alla ulteriore messa a punto di vecchie formule tradizionali.

Tutto ciò dimostra che il cinema americano è oggi in fase di transazione e autorizza ad avanzare più di un interrogativo sulle vie che potrà seguire e le soluzioni che potrà tentare nell'immediato futuro.

Braccio Agnoletti

Milton e l'Italia

L'attività letteraria di Milton si svolge dopo il fecondo periodo Elisabettiano, durante il quale l'Italia aveva esercitato sul pensiero inglese il suo più notevole e importante influsso. L'Italiano fu una delle lingue che Milton studiò fin dalla prima giovinezza.

I primi lavori di Milton, latini e inglesi, sono pieni di allusioni classiche, e rivelano quel gusto petrarcheggiante così diffuso allora in Inghilterra.

Milton stesso dice che nell'età giovanile cercava con molto piacere i poeti molli e dolci, e sopra tutti preferiva i due famosi lodatori di Beatrice e di Laura, perchè in essi trovava « pensieri puri e sublimi ».

L'Allegro e Il Penseroso mostrano nel titolo stesso un'impronta italiana, anzi la Signora Fanny Buse in un libro intitolato: « Milton on the Continent » studia il viaggio di Milton in Francia, in Italia, in Svizzera e sostiene che l'Allegro è di origine svizzera, il Penseroso di origine italiana.

La natura italiana, che Milton non conosceva ancora direttamente, colpiva fin da allora la sua immaginazione, e nell'aprile del 1638 egli si preparò a soddisfare il suo desiderio più vivo, qual'era quello di visitare l'Italia. Si dice che vi fosse spinto anche dal piacere di trovarvi e conoscervi una bella sconosciuta. Sembra infatti che durante la sua vita studentesca di Cambridge, mentre preso dalla stanchezza si era addormentato sotto un albero, una giovane italiana sorpresa dalla bellezza del giovanetto assopito, gli abbia posto nella mano un foglio contenente due versi del Tasso, e che fu proprio l'ammirazione per questo grande poeta nostro che lo indusse a volgere la mente verso il suo grande poema.

La causa del viaggio non fu certo questa, bensì l'educazione umanistica che il giovane Milton aveva ricevuto.

E in Italia giunse nel 1638 dopo aver visitato Parigi. Passò la frontiera presso Nizza, fermandosi qualche giorno a Genova per ammirarvi i bei palazzi marmorei e per imbarcarsi sulla nave che doveva condurlo a Livorno. Da Livorno proseguì per Pisa e quindi giunse a Firenze, nella bella città toscana che gli apparì come l'immagine di un sogno.

« Sono stato ricevuto », scrive lo stesso Milton « da vari nobili dotti e invitato a frequentare le loro accademie, che sono istituzioni degne di ogni elogio, sia per la diffusione della cultura, sia per i legami dell'amicizia. La vostra memoria, o Iacopo Gaddi, o Carlo Diodati, o Frescobaldi, o Coltellini, o Chimentelli, è ancora per me deliziosa e il tempo non potrà mai distruggerla ».

Egli rimaneva lusingato dalle feste che gli venivano fatte e dai versi latini coi quali era esaltato. L'accademia che frequentò con maggior assiduità fu l'Accademia degli Svogliati, che si riuniva da Carlo Diodati nella sua casa di Piazza Madonna, all'ombra di quella cappella medicea vigilata dai due simulacri michelangioleschi inspiratori dei poemetti giovanili del Milton. A Firenze ha pure l'alto onore di conoscere Galileo. E di quella visita egli si ricorda nel « Paradiso Perduto », dove parlando dello scudo di Satana egli scrive:

« Simile a luna, il cui orbe a traverso
l'ottico vetro scruta a notte il tosco
Artista *in vetta a Fiesole o in Valdarno*
e nuove terre egli discopre e fiumi
e monti nel suo maculato globo.....

Giovanni Milton, innamorato di Firenze, vi resta per due mesi, ne studia la lingua e il dialetto e riconosce la superiorità del parlar toscano, e scrive in italiano sonetti e canzoni. Il 16 settembre del 1638 parte alla volta di Roma, dove giunge verso la fine del mese dopo una breve sosta a Siena, nella casa di un certo Scipioni, figlio dell'intendente di Casa Colonna. A Roma fu ricevuto con larga ospitalità: fu ammesso a studiare nella Biblioteca Vaticana e trattato con molta benevolenza. L'Achillini, Fulvio Testi, il Rossi, il Cherubini facevano parte della società che egli frequentava. Fu presentato al Card. Barberini e ad un suo ricevimento conobbe la divina Eleonora Baroni, che col suo canto entusiasmava la parte più eletta del pubblico romano.

Roma dovette esercitare su lui un grande fascino se nel « Paradiso Riconquistato » egli la celebra con versi immortali:

« La città che tu vedi altro non è
che la sublime Roma gloriosa
Regina della terra e sì da lunge
rinomata nel mondo.....

Dopo due mesi di soggiorno a Roma egli andò a Napoli e là conobbe Giovan Battista Menso, che era stato amico del Tasso e del Marino e a cui Milton dedicò una lunga ode in esametri, che è tutta una esaltazione del gentiluomo napoletano, amico dei grandi poeti italiani di quel tempo.

Tornò quindi a Roma e, dopo una permanenza di altri due mesi, se ne ritornò per un po' di tempo a Firenze e a Vallombrosa dove il tremolio delle foglie del bosco gli suggerì un'immagine per il suo « Paradiso Perduto », nel punto dove descrive i demoni che si raccolgono alla chiamata di Satana.

« Stavan rapiti
e così folti, simili alle foglie
che ricoprono i rivi in Vallombrosa...

A. Bernardini

LETTERATURA NEGRA IN AMERICA

Ira Albridge grande attore negro dell' 800

Qualche giorno fa, recandomi ad una biblioteca americana, in Roma, ebbi occasione di notare un grosso volume le cui dimensioni superavano di gran lunga quelle di un normale elenco dei telefoni: con una certa meraviglia constatai che esso era il *Colored Who's Who*, vale a dire il repertorio biografico, il « Chi è? » diremmo noi, di tutti i negri americani che avevano acquistato una certa notorietà nel campo politico, economico, letterario, scientifico.

Sono questi, a distanza di meno di tre generazioni, i brillanti resultati dell'educazione dei Negri, iniziata subito dopo la fine della guerra civile: i nipoti ed i bisnipoti degli schiavi americani, che erano soltanto oggetto di letteratura (ricordiamo oltre la famosa « Capanna dello Zio Tom » un altro libro meno celebre, ma non meno importante a favore della causa dei Negri, il bizzarro « Appello a favore di quella classe di Americani che vengono di solito chiamati Africani » pubblicato verso la metà del secolo scorso da Mrs. Child, stranissimo tipo di fanatica abolizionista), sono divenuti invece soggetti attivi di essa.

Fino alla guerra civile infatti ben scarso era stato il contributo dato dai Negri alla letteratura americana: l'unica manifestazione artistico-letteraria degna di nota erano state le canzoni di piantagione, lunghe nenie fatte per aiutarsi durante il lavoro, che assumevano talvolta carattere comico od amoroso. Le prime raccolte di queste canzoni, pubblicate verso il 1870, quando la schiavitù era ormai finita, sollevarono grande interesse tra gli studiosi ed i ricercatori di folklore americano, e la loro diffusione divenne enorme quando nel 1871 gruppi di Negri diedero rappresentazioni artistico-corali in varie città degli Stati Uniti allo scopo di raccogliere fondi per le scuole dei paesi del sud.

Purtroppo però raccolte e ordinate queste canzoni perdevano la loro principale caratteristica, la spontaneità, e lo stesso avvenne per un'altra composizione artistica tipicamente negra, il *blue*, che ha caratteri lirici ed individuali.

Purtroppo anche queste composizioni si commercializzarono presto in modo che non hanno portato quel contributo alla letteratura americana che avrebbero potuto dare se fossero state lasciate svilupparsi secondo i loro spontanei caratteri.

Il *blue* segna però il passaggio dalla letteratura collettiva, quale poteva essere la canzone, alle composizioni di carattere personale. Nel 1879 compare il primo articolo scritto da un negro sul *Constitution* di Atlanta, mentre nel campo del teatro un vero successo era stato ottenuto da un altro negro, Jim Crow, il quale, fin dal lontano 1828 aveva recitato su tutti i palcoscenici dell'Unione ottenendo inattesa ed incredibile messe di applausi ed anche un buon successo di critica.

E' solo verso la fine del secolo, però, che si afferma il primo umorista negro, Lawrence Dunbar, giornalista di Indianopolis, che può dirsi discepolo spirituale di Mark Twain, dal quale pare anche avesse incoraggiamenti ed aiuti.

Benchè laureato il Dunbar era costretto per vivere a fare il garzone dell'ascensore, ed il suo primo libro, stampato a sue spese, veniva da lui venduto ai passeggeri dell'ascensore stesso. Poco dopo però, un nuovo libro, e questa volta di versi, gli assicurava finalmente la fama e gli dava un posto di primo piano nella letteratura degli Stati Uniti.

I Negri si affermavano però trionfalmente soltanto dopo la prima guerra mondiale anche se i pregiudizi contro la razza nera sono ancora forti. Tra il 1920 ed il 1940 si impone alla attenzione dell'opinione pubblica americana un giovane poeta, Countee Collin, autore di « Color » libro di versi che include alcuni epigrammi assai forti, tra i quali godono di una meritata celebrità quello dedicato « A un pessimista » e quello « Per una signora che conosco ».

Collin scrive in ottima lingua evitando le forme dialettali che tutti gli scrittori negri avevano usato prima di lui: il suo umorismo è talvolta molto acre ed amaro. Tutto all'opposto di lui Langston Hughes coltiva la poesia tradizionale negra, ne adotta il sincopato linguaggio e dà nuovo vigore al *Blue*, forma che era stata, come abbiamo detto, quasi abbandonata e comunque commercializzata fino a perdere ogni originale caratteristica.

Sterling Brown, uno dei primi « colored » laureato all'Università di Harward riesce, mettendo insieme i *blues* ed i ritmi popolari folkloristici negri, a comporre poemetti umoristici: famoso è quello su Slim Guer, che racconta le bizzare avventure di un negro ambizioso e megalomane. Brown si rivela umorista assai più forte di Dunbar ed è anche, come scrittore, più completo; la sua visione della vita è più vasta e più piena.

Fra i prosatori dobbiamo ricordare Zola Neales Huston, antropologo, e romanziere. Il suo « Mules and Men » pubblicato nel 1935 è stato giudicato il miglior libro di folklore americano che sia mai stato pubblicato; un altro romanzo « Jonah Gourd's Vine » che narra la vita della gente di colore in Florida, è anch'esso pieno di sano umorismo. Le sue opere scientifiche sono state pure molto apprezzate.

Il maggior scrittore negro contemporaneo è senza dubbio Richard Wright, considerato come uno degli scrittori americani viventi più forti e possenti. Wright è il capo scuola di uno scelto gruppo di scrittori negri, su cui fanno perno critici, giornalisti, romanzieri, novellieri.

Wright è uno scrittore della scuola naturalista: se il suo primo libro *Big Boy leaves Home* (1936) rivela ancora qualche immaturità, esso è già degno di rilievo per il suo contenuto umano e sociale.

Più forte e completo, per quanto con le tinte un po' caricate, è il suo *Native boy*, pubblicato durante la guerra con scopi di propaganda antirazzista; ma tali tinte si attenuano opportunamente in *Black Boy*, pubblicato nel 1945 e che è indubbiamente il suo romanzo migliore e più completo: in parte almeno è anche autobiografico.

A *Black Boy* di Wright si ispira l'*America's Daughter* di Eva Bell Thompson, recentemente tradotto in italiano dalla Casa Editrice Jandi Sapi, col titolo di « Ragazza Negra ».

La Thompson, in questo suo romanzo, anch'esso in gran parte autobiografico, narra le vicissitudini di una vita piena di peripezie ed anche di umiliazioni. Dotata di alta moralità e di vivissima intelligenza, la Thompson riesce a mantenere nel suo libro un raro equilibrio e ad evitare quelle battute polemiche che trasformano troppo spesso tutti i libri dei negri in « romanzi a tesi ».

Un'ulteriore enumerazione di nomi di autori e di opere appartenenti alla letteratura negro-americana non sarebbe che un arido elenco, tuttavia è certo che oggi, per abbondanza e qualità di produzione, una storia letteraria americana non può essere completa se non tratta anche degli scrittori « colorati ». Ciò mostra, se fosse ancora necessaria una dimostrazione in proposito che i Negri, in sè e per sè, non hanno alcuna inferiorità rispetto ai Bianchi e che, mutato ambiente e sistemi educativi, hanno saputo anch'essi, esprimere il loro pensiero, manifestare il loro modo di essere: la loro letteratura, ancora un po' limitata come soggetti, si avvia a prendere un carattere universale sempre più accentuato, carattere che sarà sempre più evidente mano mano che cadranno le ultime barriere dei pregiudizi razziali: allora veramente l'America Negra potrà dire di avere trovato la sua voce.

Francesco Valori

● Sono date come novità dalla Casa Editrice Zanichelli « La liberazione del Mezzogiorno e la formazione del Regno di Italia », il primo volume (gennaio-luglio 1860) dei carteggi di Camillo Cavour sull'argomento; « Antologia della poesia inglese » (da Geoffrey Chaucer a John Donne) e « Cinque poeti dell'antologia palatina » a cura di Luigia Achillea Stella, sono cinque poeti del tutto diversi tra loro per temperamento e per età storica, dal III sec. a. C. al V sec. d. C.

● La « Biblioteca Vallecchi » si ripresenta in questi giorni in una veste rinnovata. Essa è una delle più antiche collezioni popolari italiane ricca di una ottantina di numeri ora tutti esauriti e che saranno ristampati assieme ad un vasto programma di novità. I volumi si presenteranno rilegati solidamente (questa sarà la caratteristica della B. V.) con sopracoperta a colori e ad un prezzo unico di 300 lire sia che si tratti di 250 che di 600 pagine, quindi in definitiva in ragione di mezza lira a pagina. La collezione si comporrà di due sezioni, la gialla per la narrativa e teatro, e la rossa per la storia, la scienza e i classici.

NOTE FILOLOGICHE

Questa edizione del *Prontuario di pronunzia e di ortografia*, esce a cura del solo Ugolini, essendo frattanto scomparso immaturamente il Bertoni. Il titolo denuncia i limiti dell'opera, che nacque come manuale di consultazione per gli annunciatori dell'E.I.A.R., come si diceva allora, ma va avvertito subito che li supera, sia perchè interessa e sarà utile ad una più vasta cerchia di pubblico, sia perchè, pur proponendosi un fine eminentemente pratico e divulgativo, non trascura di presentare anche le giustificazioni scientifiche delle sue proposte.

Quando ne fu pubblicata, una decina d'anni fa, la prima edizione, parve quasi che si volesse aprire una nuova fase della questione della lingua, imperniata questa volta sulla pronuncia e non priva di una sfumatura politica. La questione della lingua, antica quanto la nostra letteratura, comprese problemi quanto mai vari, cui si diede rilievo secondo il carattere dei tempi, fu estetica e filologica nel Rinascimento, filosofica nel Settecento, patriottica, nazionale e sentimentale dopo l'Alfieri fino al Manzoni, che con l'autorità del suo nome diede nuovo vigore alle polemiche sull'argomento. Oggi, dopo gli studi della moderna filologia, la questione può considerarsi esaurita, esaurita anche perchè, dopo che le mutate condizioni storiche ne hanno favorita la diffusione, l'Italiano è ormai lingua comune, cioè usata in tutta la Penisola per ogni bisogno non solo letterario, ma pratico. I filologi riconoscono la sua origine nel Fiorentino, ma nel Fiorentino del Trecento, imposto dal prestigio dei tre grandi trecentisti, cui si aggiunse poi l'attività culturale e politica della Firenze rinascimentale. Ma riconoscono altresì che nel corso dei secoli le altre città e regioni esercitarono la loro influenza, sia in senso conservatore che in senso innovatore, prima fra tutte Roma, dove, fin dal Quattrocento, il Toscano aveva cominciato la sua vittoriosa penetrazione contro il latino e il dialetto romanesco originale. (v. B. Migliorini: *Dialetto e lingua nazionale a Roma*, nel vol. *Lingua e cultura*, Roma, Tumminelli, 1948).

Senonchè la diffusione della lingua nazionale avvenne per mezzo dei testi, fu essenzialmente diffusione della lingua scritta, letteraria. Ne è prova l'adozione di una pronunzia che non esiste in alcun dialetto per alcune parole che in latino avevano la *s* al posto della *c* italiana (*basium*, *camisam*, ecc.). I Toscani, che pronunciavano *bascio*, *camiscia*, ecc., scrissero anche *bascio*, *camiscia*, ecc., poi si temette che questa grafia potesse essere confusa con la vera affricata e si ricorse al semplice *c*; i non toscani lessero e pronunciarono *bacio*, *camicia*, ecc. con suono palatale. Tale pronunzia modificò anche la grafia e rimase nella lingua. Ma anche in tempi recenti la lingua scritta ha gran prevalenza su quella parlata. (v. B. Migliorini: *Lingua contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1939). E poichè in Italia non si fa uso di un sistema di accenti, a tutti sarà capitato di sentire parole difficili pronunziate in modo bislacco da persone indotte che le avevano certamente apprese leggendo.

Raggiunta dunque l'unità della lingua, sogno letterario e patriottico dei nostri scrittori dell'Ottocento, un nuovo interrogativo si presentava per la pronunzia, in cui intervengono le abitudini regionali dei parlanti. Si può dire che la lingua nazionale è usata ormai ovunque, ma con accenti regionali chiaramente avvertibili non solo nell'intonazione del discorso, ma soprattutto in quei casi in cui il nostro alfabeto lascia adito a varianti (*e* aperta o chiusa, *o* aperta o chiusa, *s* e *z* sorde o sonore). I primi a porsi la questione furono gli attori del teatro di prosa, che la risolsero adottando la pronunzia fiorentina, ma la loro soluzione ebbe scarsa risonanza, necessariamente limitata, come la loro azione, alle classi colte e abbienti e ai centri maggiori.

L'avvento della radio avviò all'equilibrio tra lingua scritta e lingua parlata e, accentuando il disagio della varietà delle pronunzie, fece avvertire la necessità che la radio stessa assumesse una funzione normativa, uniformando la pronunzia dei suoi annunciatori e influenzando, attraverso di essa, quella dei suoi sempre più numerosi ascoltatori. La Radio italiana non era la prima ad assumersi questo compito. Già nel 1927 la *British Broadcating Corporation* pubblicò un opuscolo di *Raccomandazioni* in merito a certe parole di dubbia pronuncia, compilato a cura di un comitato di cui facevano parte R. Bridges, G. B. Shaw, l'attore Forbes-Robertson e tre professori universitari di linguistica e fonetica. Due anni dopo l'opuscolo fu sottoposto all'esame di un comitato della *Society for pure English*, composto dai migliori oratori e linguisti dell'Inghilterra contemporanea, che ne accettarono solo in parte le conclusioni. Ora emana ogni tanto nuove liste di parole per i suoi annunciatori, che vengono poi diffuse da tutti i giornali di lingua inglese.

I compilatori del *Prontuario* si trovavano di fronte a varie difficoltà, perchè è vero che generalmente si dice che l'Italiano si pronunzia come è scritto, ma vi sono molti casi dubbi e altri in cui la stessa grafia rispecchia due pronunzie diverse (v. il gruppo *gl* in *fogli* e *glicine*). Le loro soluzioni sono accettabili in grandissima parte, in quanto tengono conto della costante tendenza alla semplificazione e, direi, la secondano, senza disconoscere i diritti della grammatica storica.

Sostanzialmente essi si attennero alla pronunzia colta fiorentina, che per lo più si accorda con quella romana. Le due pronunzie differiscono per quel che riguarda la *e* e la *o* toniche chiuse o aperte, in circa duecento coppie di vocaboli (il Camilli nel suo *Pronuncia e grafia dell'Italiano*, Firenze, Sansoni, 1941, ne registra 193); la *s* intervocalica, sempre sorda a Roma mentre a Firenze si distingue tra sorda e sonora la *z* intervocalica sorda o sonora e il rafforzamento sintattico. Il più discusso di questi casi fu il primo, come quello in cui le differenze si presentano più nette e con maggiori possibilità di riferimento all'etimo latino. Il Bertoni e l'Ugolini, pur proclamando il loro rispetto alla tradizione fiorentina e registrando nei casi dubbi ambedue le pronunzie, raccomandarono quella romana.

Il Migliorini, che esaminò poi più diffusamente di quanto non fosse fatto nel *Prontuario* questi vari casi (B. Migliorini: *Pronunzia fiorentina o pronunzia romana?*, Firenze, Sansoni, 1945), propende ad una soluzione di compromesso, quale era stata quella del Bertoni anteriormente alla compilazione del *Prontuario*, e cioè l'adozione della pronunzia fiorentina colta, esclusi alcuni casi, poco numerosi e variamente giustificabili, di cui dà l'elenco. Si sarebbe dunque ripetuto « per la pronunzia quanto è avvenuto per la morfologia e per il lessico: iniziativa fiorentina e plebiscito italiano, favorevole nella grande maggioranza dei casi, ma non proprio in tutti » (*op. cit.*, pag. 97). Ma egli stesso, attento e acuto studioso della lingua vivente oltre che sottile indagatore del passato, poco prima aveva avvertito che « La scienza può riguardare solo il passato e il presente: per regolare l'avvenire non possiamo fondarci che sulla ragione e sul gusto » (*op. cit.*, pag. 95).

Senza entrare qui nella discussione sul diritto o meno della scienza ad intervenire nell'uso, ci pare che appunto della ragione o meglio delle ragioni della storia tenessero conto il Bertoni e l'Ugolini, le quali, nei limiti in cui è possibile prevedere l'avvenire, sono tutte per Roma, centro della vita nazionale in ogni suo aspetto, religioso, culturale, politico, amministrativo, economico. Non si vuol qui affermare che Roma assumerà la posizione che ebbe ed ha Parigi in Francia, dato che in Italia molte altre città hanno loro vivaci tradizioni e attività intellettuali, ma è innegabile che molte circostanze le permettono di esercitare un'azione linguistica unificatrice. Con Roma, residenza del Papa, del Presidente della Repubblica, delle due Camere, della direzione dei partiti politic, delle direzioni dei principali enti culturali, i contatti della popolazione diverranno sepre più frequenti.

E infine, poichè il Migliorini si richiama a quanto avvenne per la morfologia e per il lessico, ci sembra opportuno ricordare l'impostazione che l'Ascoli diede al problema della lingua comune, insistendo sul fatto culturale. Anche l'unità di pronunzia è un fatto culturale e si realizzerà quando attraverso i mezzi di cui dispone la vita moderna si creerà una coscienza fonologica accanto alla coscienza ortografica, quando cioè si considererà errore pronunziare *béne* e *stèlle* come oggi si considera errore scrivere *chane* e *lagi*. Superfluo aggiungere che l'opera della radio, per quanto importante e vasta, non sarà veramente efficace se non sarà affiancata da quella della scuola, dove, non esistono preoccupazioni fonologiche.

Anna Maria Finoli

G. Bertoni e F. A. Ugolini, *Prontuario di pronunzia e di ortografia* (Torino, Istituto del Libro Italiano, 1949).

Giorgio Maddoli – Disegno

Libri di Poesia

Gemma Licini in « Desolazione » (*Il Girasole* - Firenze 1949) avrebbe voluto scrutare l'essenza del dolore, il consumarsi inutile della vita, scarnificando di interrogativi disperati la sua sostanza umana; ma non è riuscita quasi mai a puntualizzare l'ispirazione, e si è dispersa in inconcludenti prosasticità pseudologiche, in motivi vieti resi a volte più fastidiosi dal tono saccente.

L'impotenza a chiarire liricamente le sue visioni si rivela inequivocabilmente nel periodare smorto, faticoso per l'intrusione gratuita di procedimenti mentali, nel metro incerto e ignaro della benchè minima musicalità.

Molto spesso, forse nel tentativo di sublimare il suo linguaggio generalmente inespressivo e di attingere una più compiuta unità lirica del componimento, la Licini si compiace di accenti che vorrebbero essere tragici di corpose allucinazioni, ma che in effetti risultano smisurati e melodrammatici, fortemente pervasi di un deteriore baudelairismo di maniera.

Nonostante qualche movenza positiva nelle ultimissime liriche del volume, la raccolta è ben poco interessante sopratutto per il gonfio « maledettissimo » stile, che ne costituisce la caratteristica principale.

★

Aldo Capasso, nella prefazione a questi versi di Pietro Tirleni («Amore in terra » - Berben, 1948) sopravalutando le doti di freschezza e di semplicità dell'autore, ripropone polemicamente la validità della poesia perspicua e accessibile come superamento dell'analogismo arcanistico.

Ma il Capasso sembra non accorgersi che tale semplicità, nel Tirloni, non è conquista di originali orizzonti poetici attinti al di là delle ricerche espressive cosidette ermetiche.

La disposizione, quasi costantemente serena, del Tirloni, lo induce ad amare « le cose », « le forme della realtà » nella loro più facile e abusata bellezza esteriore: i suoi temi preferiti rimangono i campi, le greggi, il cielo, la vita dei casolari agresti, talora echeggianti i quadretti di pascoliana memoria. In questa aria campagnola sono anche acclimatate figure di uomini e di donne, per le quali il Tirloni sa trovare qualche accento più vivo, di una sensualità appena accennata.

Rari tocchi di felice eleganza (vedi « Pochi versi », il finale de « In un giorno d'autunno », ecc.) non giustificano comunque la pubblicazione dell'ingenuo volumetto. E il Capasso che dirige questa collana di Poeti Nuovi, dovrebbe invitarli, nel loro interesse, ad essere meno impazienti di affermazioni tipografiche e più solleciti di genuina poesia. Comunque, nel caso del Tirloni, il tempo e il lavoro potranno forse eliminare le inesperienze, ma difficilmente darci un poeta.

★

L'orizzonte di Tagliacarne s'incurva, « precipita — sopra un recinto di croci ». Ma la morte, che è l'istanza risolutiva della sua lirica, si pone non già come richiamo di pace, come termine dialettico di riposata beatitudine nei confronti dell'angoscia terrena, ma piuttosto come elemento costante e insostituibile della sua esistenza.

La malinconia di Tagliacarne è nel sangue, lo ha sbandito dalla vita, ne ha fatto un randagio, un ribelle che nella sua solitudine di « carovaniere » vede vivere gli altri. Ma al fondo di questa rissosa disperazione scopri evidente un'innata dolcezza d'animo (tale è il senso della dichiarata fraternità ideale con Villon), che si rivela in certi candidi tremori d'adolescente, nella levità di certe movenze delicatissime.

E tuttavia, « meglio è morire » a chi si vede scoria d'opaca materia. Nella desolazione estrema, Tagliacarne non invoca la morte, ma sente con virile consapevolezza ch'essa « matura » passo a passo col suo sbandato itinerario d'uomo, al quale non è concesso traguardo felice, perchè « l'approdo è al Nulla ».

Quando queste visioni si incupiscono in un insopportabile spasimo, Tagliacarne sembra rasentare, senza peraltro mai indugiarvisi, i toni della poesia « maledetta ».

La peculiarità più rimarchevole della personalità lirica di Tagliacarne, quale appare in questa sua ultima raccolta di versi, consiste nell'aver rifiutato ogni gioco di ispirazioni marginali e accessorie per concentrare la voce poetica sui temi essenziali del suo esistere; perciò questa poesia non si esaurisce mai nel descrittivismo, ma riporta sempre l'immagine alle interiori cadenze sentimentali, pur nella contemplazione del colorato mondo della natura.

Così, il roteare dei carri si misura per Tagliacarne ai battiti del cuore, e il vento « che illumina le stelle e lucida i selciati » è quello della sua sepoltura.

In tal senso, questa poesia d'interiorizzazione dolente ripropone, se possibile, la definizione di autobiografismo lirico che fu suggerita a suo tempo per le scavate liriche del primo Ungaretti, di cui qui emergono infatti (benchè originalmente riplasmati) alcuni accenti di tensione e « attacchi di sconfortato abbandono ».

Tagliacarne è poeta vero, anche se non sempre efficace: malgrado qualche facilità sentenziosa, il suo linguaggio conosce tocchi elegenti ed equilibrio di essenzialità, che nei momenti di più serio impegno si modulano in un discorso assai intenso, di musica tenera e grave.

Mario Petrucciani

W. FERRARI
CRITICO

Se tutti sanno di Wolf-Ferrari musicista, pochi sono invece a conoscenza della tendenza dell'artista a filosofare, a discettare, a scrivere sulla propria e sull'arte altrui. Il frutto di questa attività Wolf-Ferrari lo colse nella sua bella residenza di Planegg in Baviera, dove a qualche chilometro dal villeggio, in un meraviglioso parco di sua proprietà tagliato in mezzo alla foresta, aveva la sua grande e silenziosa villa.

In quella villa Wolf-Ferrari usava comporre indisturbato astenendosi peraltro dal segnare sul pentagramma il più piccolo inciso prima che il suo critico ne fosse pienamente soddisfatto. Inoltre, poichè non sempre si può far musica, come giustamente diceva lui stesso, Wolf-Ferrari si dilettava ad occupare parte del suo tempo leggendo opere filosofiche nelle quali, più che il piacere della dialettica, ricercava argomenti di meditazione e motivi di preghiera. Si rifletteva così in lui una caratteristica spirituale di lunghe generazioni di antenati.

Il capostipite si chiamava Sebastiano, nato come il suo grande omonimo, Giovanni Sebastiano Bach, nello stesso anno 1685, di lui presentando ancora una spiccatissima rassomiglianza fisica. Rassomiglianza che Wolf-Ferrari riportava chiarissimamente in quel suo volto austero e nello stesso tempo così rasserenato. Mentre i maestri spirituali di Wolf-Ferrari nel campo della musica si chiamavano Bach, Mozart e Wagner, pare i filosofi da lui preferiti fossero Schopenhauer, Nietsche, e tra gli ultimi Giovanni Gentile.

•

Tra i superstiti della grande tradizione lirica italiana, acuto e limpido interprete dello spirito musicale di una inequivocabile e nobilissima Europa occidentale, Wof-Ferrari fu principalmente, come tutti sanno, l'animatore del secolo di Goldoni, del quale, però, più che il sottile e illuminato doppiofondo umano-corale, colse la parte meramente gaia e più mollemente sentimentale. Come tutti gli artisti di valore Wolf-Ferrari, s'era fatto un suo catechismo estetico, il quale, specie per l'esperienza venutagli dal proprio lavoro e dai caldi e ripetuti successi conseguiti in tanti paesi del mondo (in Germania sopratutto, dove « Le donne curiose », « La vedova scaltra » e « I quattro rusteghi », erano di continuo rappresentate) è meritevole d'essere più noto di quanto non lo sia. Sono i giovani, artisti e non artisti, che dovrebbero meditarlo e svolgerlo per conto proprio, è quel pubblico, « snob » e « stanco », che dovrebbe conoscerlo e applicarlo in tutti i casi in cui il gusto musicale non lo sorregge nella scelta e nel giudizio estetico. A tutti costoro è intanto dedicata questa piccola scelta di pensieri wolferrariani che deduco da un libricino del maestro « Considerazioni attuali sulla musica » edito dal Ticci di Siena nel 1943.

« ... Quando una musica tocca il cuore non occorre sapere come essa vi sia riuscita: anzi non si dovrebbe sapere, nemmeno se lo si potesse. Non occorre essere botanici, per sentire la bellezza di una foresta! ».

« ... Dell'istrumentazione oggi, si parla troppo, se ne esagera l'importanza. Veste dev'essere e non pelle. Questo è l'importante ».

« ... Il piacere è spesso un muro che ci divide dalla bellezza: quello stanca presto, la bellezza mai. Il bello è anche piacevole, ma il piacevole non è bello ».

In questo suo libricino Wolf-Ferrari, spesso e volentieri, pur non avendone l'aria, patrocina i procedimenti e le predilezioni dell'arte sua. E come questa si presenta nettamente separata da tutto il movimento e rinnovamento musicale europeo — un isolamento tuttavia quello suo che anche non essendo del tutto splendido è pieno di garbo e di cose geniali — così i pensieri wolferrariani perdono il mordente e la precisazione dialettica.

Qui pertanto cadrebbe opportuna un'altra citazione di quei pensieri, quello che dice: « Non credo che la critica sarebbe in mani migliori se fosse fatta unicamente da maestri. La storia dimostra che questi raramente si sono capiti reciprocamente. Wagner odiava Schumann e viceversa: Chopin non era abbordabile dalla musica di nessuno tra i vivi: dei morti amava Mozart e Bach, ma non Beethoven. I temperamenti diversi spesso sono barriere insuperabili tra artista e artista, per cui essi non sentono più la loro essenziale identità, ossia « genialità ».

Dante Alderighi

NOVITÀ IN LIBRERIA

NOTA SU UNA STORIA DEL SURREALISMO

I momenti di crisi, che son poi quelli di transizione o di trapasso, son contrassegnati, quasi sempre, da manifestazioni che vanno dalla politica alla le teratura, dall'arte al costume. Così in Francia ed altrove, nell'imminenza della grande Rivoluzione; così ancora in Francia attorno il '70. Più in là v'è la prima guerra mondiale: ed essa è accompagnata e seguita, in tutti i paesi dell'Occidente e dell'Oriente su cui incise, da manifestazioni di una crisi anche più estesa, che investe tu'ti i campi della vita, e il modo della vita stessa.

Quella che un giornalista di sinistra, Maurice Nadeau, condirettore già di « Combat » con Albert Camus, ha recentemente composto e accompagnata da una *Antologia*, che n'è quasi necessaria appendice, è la storia, interna ed esterna, d'uno dei movimenti letterari, più direttamente espressivi dello stato d'animo delle generazioni a cavallo della prima guerra mondiale.

La poesia francese dell'Ottocen'o s'era conclusa coi parnassiani e i simbolisti. Aveva lasciato un senso di vuoto e d'insoddisfazione. Ch'era, del resto — nella vita intellettuale — e non soltanto intellettuale della più grande parte dell'Occidente. Momento di Spengler: del ripensamento filosofico di una crisi ormai in atto. E' il momento di estremo anelito dei « crepuscolari », di nascita — parallela e corrisponden'e — del futurismo nella letteratura e nell'arte, del nazionalismo nella politica e — perchè no? — nella scienza, posta, d'altra parte proprio in questi anni, da Einstein, al vaglio della teoria angosciosa della relatività. Si perde insieme ogni senso del valore del romanticismo, mentre si crede di riavviarsi a forme — in verità, eterodosse — di classicismo.

Da Guillaume Apollinaire e da Arthur Rimbaud ripete le sue origini il surrealismo. Che cosa è? E' un movimento, di quelli che si dissero d'avanguardia e sfidavano il pubblico, a meglio sedurlo. Rappresenta l'insorgere contro tutte le forme viete dell'arte e della vita, contro tutti gli schemi prefissati, contro tutte le convenzionalità e i grigiori della monotonia. Crede — e qui ha ragione — che per rinnovare il mondo delle idee e dar vita a una più feconda esperienza umana occorra riaccostare la letteratura e l'arte alle fonti eterne della vita. (E però i surrealisti non erano davvero i primi a pensarlo). La risposta sarebbe stata da lasciarsi alla capacità del genio che supera e crea, e creando rinnova. I surrealisti, come i futuristi, i dadaisti e movimenti analoghi, credono invece all'azione di massa, o di gruppo, rinnovano — anche nell'esasperata iconoclastia — quasi un senso di scuola: di cui i pionieri, Aragon, Breton, Eluard, Pèret non hanno poi, pur se capi riconosciuti, come i nostri futuristi, molto da dire. Restano le loro manifestazioni incomposte, più di qualche intuizione giusta. E non può non esser una condanna davanti alla storia il ridursi dell'ingegno umano, esasperatamente, sia pur a sfregio della corren'e poesia, a mostrar come essa possa farsi con una semplice giusta posizione di titoli di giornali (v. nel vol. Nadeau la tavola tra le pp. 80 e 81).

Storia — quella del surrealismo — d'una corrente d'intemperanza, risoltasi nell'ulteriore condanna e nello isterilismo dell'arte e della letteratura, talchè di essa, come del futurismo, le generazioni successive (che pur possono continuare ad ammirare quel che hanno di buono Rimbaud o Apollinaire, Pascoli o D'Annunzio, da cui le mosse erano state prese) han dovuto far giustizia sommaria, ignorandole, per recuperare il gusto dell'arte o la gioia della vita.

Si po'rebbe far dell'ironia su un titolo, premesso dal Nadeau ad una delle parti del suo lavoro: « Il periodo regionante del surrealismo » (che sarebbe poi quello dal 1925 al '30): il che equivale a dire che il periodo precedente (ed *eroico*) non lo era. Mentre non si sa se lo sia quello successivo, ed ultimo, che fa arrivare il movimento alla dissoluzione, con la seconda guerra mondiale.

Compito estremamente difficile quello di far la storia di movimenti che non vivono pienamen'e nella storia, che si presentano come inorganici, ed avulsi e staccati dal tempo e dallo spazio. E non sono nemmeno dei moti d'anima: per cui non giova l'indagine psicologica o introspettiva.

Pure, uno dei più ricchi di possibilità tra i surrealisti — e perciò ad un certo punto fattosi estraneo al movimento —, l'Aragon, aveva avvertito non esser possibile « considerare il surrealismo senza situarlo nel tempo ». (E l'Aragon era alla vigilia di quel suo viaggio in U.R.S.S., la cui viva esperienza è nel libro « L'homme comuniste », di cui solo una rivista — « Europa » — si è occupata nel suo fasc. di agosto del '47). Ma forse, per far ciò, e aver, nello sviluppo di una tendenza, un riferimento che si possa dir s'orico, dobbiamo giungere a veder il rapporto — che v'è stato — tra surrealismo e comunismo. E' un rapporto che si stabilisce dagli inizi: la rivoluzione annunciata e perseguita era lì, nell'Oriente, ed era allettante di considerarla nel proprio quadro o come un'eco della propria ideologia. Per restar tale, il surrealismo, « a'teggiamento rivoluzionario dello spirito », è costretto a varie « epurazioni », a distinguersi dai suoi stessi membri che diventano militanti di un'ideologia ormai realizzata da Lenin o da Trotzsky. Il Manifesto del 7 ottobre 1935 così si esprimeva: « Un'insurrezione informe non po'rà mai impadronirsi del potere. Quel che oggi deciderà del destino sociale è la creazione organica di un vasto insieme di forze disciplinato, fanatico, capace di esercitare, a momento opportuno, un'autorità spietata »... Ma è il tempo dei fronti popolari: di quell'azione informe, che i surrealis'i giudicano inidonea. Si sforzano di veder chiaro: restano però degli intellettuali, senza radici nel corpo vivo della società.

Possono aver ragione per i fronti popolari, esser verso il comunismo in una posizione di « odi et amo », ma sono fuori della storia. E il mondo, e la storia, passano oltre: anzi forse, in fondo, non se ne accorgono.

Pier Fausto Palumbo

MAURICE NADEAU, *Storia del surrealismo*. Trad. it. Roma, Macchia, 948. Pag. 302 in 16°, L. 700.

PUBBLICAZIONI INGLESI SUL CINEMA

Le conquiste organizzative e artistiche della nuova cinematografia inglese, protetta contro l'invadenza americana da barriere doganali e da un'alta percentuale di programmazioni obbligatorie, non vanno disgiunte dal lavoro degli studiosi e dei critici. Un'opera come *Experiment in the Film* di Roger Manvell, panorama quasi esauriente del film d'arte in Europa e in America, presume, per nascere, che gli editori credano nell'interesse popolare verso il buon cinema; e ormai, considerata la notevole quantità di pubblicazioni francesi sulla storia del cinema e la percettibile ripresa che si nota in Italia, è possibile affermare che l'arte cinematografica appassiona il pubblico anche da un punto di vista critico, e che i problemi creativi del film usciranno dal dialogo di pochi grandi teorici per entrare in più larga e divulgata discussione.

Manvell è una figura ufficiale della critica inglese (dirige la *Penguin Film Review*, tiene la rubrica cinematografica al Terzo Programma della B.B.C. etc.), ma ha preferito farsi coordinatore di una decina di monografie altrui sul film d'arte nelle varie nazioni, affidate a nomi di garanzia come Hans Richter etc. Una sua lunga introduzione precisa i limiti e gli scopi dell'opera; non spiega però l'esclusione della cinematografia italiana. Il volume è corredato da una buona scelta di fotogrammi. Di Manvell segnaliamo anche uno studio sull'*Amleto* di Olivier nel n. 8 della *Penguin Film Review*; vi si conferma che gli entusiasmi internazionali per i film scespiriani di sir Laurence sono molto blandamente condivisi dagli inglesi.

Interessantissima nel suo genere è la raccolta di articoli e disegni del celebre critico-caricaturista londinese Richard Winnington edita dalla Saturn Press (*Drawn and Quartered*, Londra 1949). In Winnington i registi migliori del cinema britannico hanno un collaboratore e un amico; lo dichiara David Lean nell'introduzione lodando il disinteressato coraggio della sua rubrica settimanale sul *New Chronicle* dove combatte la produzione commerciale di Wardour Street in nome di un'arte cinematografica libera. Il giudizio di Winnington è sicuro. Nella raccolta che va dal '43 al '48 lo vediamo appoggiare film come *Crossfire*, *Boomerang*, *La Bataille du Rail*; dichiarare *Monsieur Verdoux* « la cosa più eccitante successa al cinema da anni e probabilmente il capolavoro di Chaplin »; collocare *L'infanzia di Massimo Gorkj* di Donskoj fra « i tre più grandi film mai fatti »; condannare l'operato del Comitato per le Attività Antiamericane come « il soggiogamento della minoranza creatrice di Holliwood da parte di forze terroristiche a cui mancano solo gli stivali e le camicie colorate; deprecare « l'orientamento del film francese verso l'allegoria e il pessimismo » e indicare l'esempio dei film realistici italiani, « fioritura improvvisa ma non illogica »; criticare attentamente opere ambigue come *The Killers* di Siodmak, *Quai des Orfèvres* di Clouzot, *The Big Sleep* di Hawks. Il suo entusiasmo per *Germania anno zero* fa da controprova a quanto notato sopra a proposito dell'*Amleto*.

L. Sq.

LA RICOSTRUZIONE DELLE BIBLIOTECHE ITALIANE

La Direzione Generale Accademie e Biblioteche del Ministero della Pubblica Istruzione ha recentemente pubblicato un interessante volume illustrativo dei considerevoli danni subiti dalle Biblioteche Italiane e dell'opera attiva e tenace svolta dallo stesso Ministero, dal Genio Civile, e dai Comuni, per la faticosa ricostruzione di esse; per ovvie ragioni, sono escluse dalla rassegna le biblioteche popolari, scolastiche e quelle appartenenti ad Istituti e Gabinetti universitari. La opera è corredata di numerose fotografie fornite dall'Istituto di Patologia del Libro: suggestiva e dolorosa rappresentazione visiva di alcune fra le più gravi e, a volte, capricciose rovine agli edifici, alla suppellettile, al materiale bibliografico stesso, provocate dai mezzi bellici di distruzione e, rare volte, da fenomeni stranissimi di natura fisico-chimica, descritti e riprodotti fotograficamente nel libro di cui parliamo. Ad esempio, sono stati osservati a Firenze « ... fra le macerie della Biblioteca Colombaria, rinvenuti in corrispondenza dei sotterranei, perciò presso la camera di scoppio delle mine, blocchi di materiali eterogenei fusi dapprima ed in seguito risolidificati, fra i quali potevasi nettamente distinguere qualche volume rimasto integro nella sua struttura morfologica, ma sicilizzato nelle sue carte; evidentemente le altissime e subitanee temperature e pressioni sviluppatesi nelle camere di scoppio delle mine, oltre che provocare fenomeni imponenti di fusione di varie materie, hanno anche prodotto la calcinazione e la silicizzazione della cellulosa trattata con sostanze minerali (carte patinate) sì che il libro si è presentato, allo sguardo dell'osservatore, come un fossile ».

Dalla comparazione fra i danni subiti dal materiale delle Biblioteche statali, dove furono eseguite scrupolosamente le misure di sicurezza preventivamente ordinate dal Ministero della Pubblica Istruzione, e quelli molto più gravi, subiti da tutte le altre biblioteche, dove le precauzioni furono minori o non vi furono affatto, risulta evidente che, per quanto l'offesa bellica abbia superato ogni previsione, e i mezzi difensivi adottati sembrino ora alquanto semplici e ingenui, essi hanno quasi sempre limitato l'intensità dei danni che, tuttavia sono rilevanti. Per dare un'idea della loro portata citeremo alcuni dati presi dal volume di cui parliamo e che si riferiscono alle valutazioni compiute nel 1945-46, quando il costo della vita era di gran lunga inferiore a quello di oggi:

in Lombardia: danni complessivi per lire italiane 764.145.842;

nel Lazio: danni complessivi per lire italiane 453.504.760;

nella Campania: danni complessivi per lire italiane 343.925.521;

in Sicilia: danni complessivi per lire italiane 284.054.586.

In tutto il Paese: danni complessivi per lire italiane 3.478.681.320.

Eloquenti sono le cifre riportate, specialmente se innalzate al livello attuale del costo della vita, altrettanto eloquente la semplice descrizione delle cause dei danni: bombardamenti cannoneggiamenti, incendi, ed altri terribili mezzi di distruzione, riferiti con la schematicità che all'opera si addice. Citiamo ad esempio alcuni periodi riguardanti una delle fasi più drammatiche della guerra: « Avvicinandosi la guerra a Montecassino, il comando generale germanico diede ordine di allontanare dall'Abbazia quanto di prezioso era possibile trasportare. Ciò ebbe inizio il 18 ottobre 1943... Il 15 febbraio 1944 tutta l'Abbazia fu ridotta in rovina dal bombardamento aereo alleato, ripetutosi per quattro ondate con bombe di grosso calibro. Il locale della Biblioteca Monumentale fu tra i primi a cedere... ». Per quello che ci riguarda, furono così distrutti, in breve spazio di tempo, 400 manoscritti, 90.000 volumi a stampa, 17 volumi di miscellanee, 100 legature di pregio ed altro materiale di valore. I danni, come si vede non furono ingenti in rapporto ai preziosissimi cimeli bibliografici custoditi fino a poco tempo prima nell'Abbazia, fra cui numerosi codici, fortunatamente trasportati in tempo altrove.

Le descrizioni particolareggiate dei danni subiti dalle nostre biblioteche, delle cause che li provocarono e del paziente lavoro di ricostruzione che alacremente viene eseguito in tutte le Provincie d'Italia, servirà certo a rendere più prudenti ed avveduti per l'avvenire i custodi di uno così splendido e prezioso patrimonio nazionale. Ma potremo, questa volta, edotti da sì lunga e dolorosa esperienza, prevedere l'intensità dell'offesa, qualora una nuova guerra dovesse scoppiare? Auguriamoci che la guerra non vi sia, perchè certamente, dopo, ingenui e semplici ci sembrerebbero i mezzi di difesa escogitati per la salvezza del nostro patrimonio bibliografico.

Emilia Parone

MORTE DELL'ADOLOSCENZA

« Morte dell'adolescenza » rappresenta per Manlio Magini il punto di arrivo di una certa esperienza di vita, di costume, di storia, oltrechè di letteratura. E' il primo libro organico dell'autore, che ha trentasei anni e che si presenta tuttavia per la prima volta al giudizio del lettore, dopo alcuni articoli scritti saltuariamente per giornali e riviste. Incomincia dunque per lui ora un nuovo impegno. Il romanzo è in realtà mantenuto pur esso, come i molti della presente generazione, nell'atmosfera di esplorazione di valori intimistici, con personaggi che accennano talvolta a sfuggire dalla realtà per accamparsi nel simbolo. Discorso lungo, che non ora. Il fatto è che molta giovane narrativa, giovandosi di forme e modi « neorealisti », con accentuazione dei particolari più crudi, va incontro alla retorica di un « vero » che lungi dal sapersi far rappresentazione poetica, si irrigidisce in tesi, in schemi, in tipi che non so fino a qual punto possano rendere utile servizio all'eternità d'arte di questa nostra travagliatissima età.

Il Magini si ricollega, sia pur moderatamente, a certe esperienze ed esigenze, ma ha il buon gusto di mantenersi su un piano narrativo distaccato. Sente il dramma della sua generazione, sa farlo rivivere e ricreare dal fondo della propria coscienza, e posso aggiungere che ha spirito acuto e preciso di osservazione e una dislocazione che è confortata da un senso direi trepido e patetico per la sua realtà. Il tema del romanzo è la crisi del passaggio dall'adolescenza alla giovinezza studiata e rappresentata in tre ragazzi, Ottavio, Cesare e Marco, e in tre ragazze, Vanna, Olga e Lialia, colti in diverse fasi dello sviluppo. Personaggi, accadimenti, situazioni che infittiscono la trama, ma che minacciano di risolversi in allineamento cronachistico, in annotazioni rapsodiche. Quei ragazzi sono così spostati di prospettiva a volte che il passato non può servire ad approfondire il presente e il tema stesso del trapasso non può diventare un tema d'arte. L'incertezza, i compromessi, le troppe sorprese dell'ultima parte nello sforzo di riallacciare tutte le fila, di portarle a soluzione collettiva, hanno soffocato le qualità sostanziali di autentico carattere narrativo del Magini, voglioso di sperimentare troppe risorse sue e di altri e attratto da contaminazioni di piani fantastici goduti più per se stessi che a stretto servizio del racconto.

Ne deriva che se l'osservazione è nutrita di realtà sentita ed indagata, e se tra le sinuosità del vivo racconto l'origine psicologica, fisiologia, morale e sociale di tanti tormenti e conflitti di passione traspare, sì che tutto il male che patiscono queste creature ci è rivelato, tanto amaro ci lascia la conclusione e tanta pena: quello stesso amaro, quella stessa pena, certo, che lo scrittore ha voluto riscontrare nei suoi ragazzi delusi nelle aspirazioni e nelle speranze.

Renzo Frattarolo

MANLIO MAGINI, *Morte dell'adolescenza*. Firenze, Vallecchi, 1949, 16°, Pp. 452, L. 800.

VITA DELLA SCUOLA

DEI LIBRI DI TESTO

Distratta da più urgenti preoccupazioni, nella imminenza degli scrutini degli esami, l'attenzione delle famiglie non sembra destarsi alla scelta ricorrente dei libri di testo per l'anno nuovo, o almeno sembra appagarsi della ormai rituale raccomandazione del Ministero di limitare i mutamenti allo stretto necessario.

Poi, alla ripresa delle lezioni, assisteremo alle consuete manifestazioni di malcontento, con inevitabili ripercussioni parlamentari, attesochè la nota dei libri, tutta nuova e diversa da quella dell'anno precedente, e sempre onerosa, frustra anche l'onesto disegno dei genitori di utilizzare, per i ragazzi che succedono, nelle varie classi, ai fratelli maggiori, i libri non più adatti per questi ultimi, così come spesso avviene per alcuni capi di vestiario.

Allora, infatti, il problema dei libri di testo si presenterà nei diversi aspetti della estrema instabilità, dell'eccessivo costo e del valore didattico generalmente scarso.

Interrogato, il Ministero risponderà che, per suo conto, ha fatto tutto quello che poteva fare ripetendo la consueta esortazione; che più in là non si poteva andare, per non ledere il principio della libertà didattica; che il costo è quello che risulta dalle condizioni del mercato e che, quanto al valore intrinseco dei testi adottati, c'è da fare ancor meno, poichè ognuno è libero di scrivere e stampare quel che vuole.

E poichè i genitori sono molto sensibili alle manifestazioni della libertà, il loro malcontento è destinato a placarsi nella riflessione, che viene spontanea all'atto di pagare la nota, che la libertà « è sì... cara ».

Eppure, noi che ci avviammo agli studi in condizioni di libertà, abbiamo ancor vivo il ricordo di libri di testo divenuti classici nell'uso; aurei manuali di tenue costo e di larga diffusione, sovente gli stessi che eran serviti ai nostri fratelli maggiori e talora, anche, ai nostri padri.

Che cosa è dunque intervenuto a determinare la situazione odierna, che ha diversi aspetti sconcertanti, ma che si caratterizza soprattutto per la estrema instabilità delle scelte?

Basta pensare alla ampiezza delle mutazioni che avvengono annualmente nella composizione del corpo insegnante, soprattutto in relazione al continuo variare delle norme che disciplinano le nomine degli incaricati e dei supplenti, i quali costituiscono la grande maggioranza degli insegnanti, specie nelle scuole medie, per rendersi conto che il fenomeno è, almeno in gran parte, il riflesso di quelle mutazioni.

L'influenza che i mutamenti annuali dei docenti esercitano sulla instabilità delle adozioni è, infatti, di tale entità da dissuadere gli editori dal valutare le possibilità di affermazione e di diffusione di un manuale in base alla considerazione dei pregi didattici di esso. Di qui le pressanti sollecitazioni degli editori stessi per una scelta tempestiva dei libri di testo sostanzialmente equivalente ad un ordinazione anticipata che annulla il rischio dell'impresa; di qui ancora le tirature strettamente limitate al fabbisogno annuale e l'inevitabile incidenza della limitazione sul costo unitario delle pubblicazioni e delle ristampe.

E' lecito sperare che la prossima attuazione dei ruoli speciali transitori e l'annunciata estensione dello stato giuridico al personale non di ruolo riducano, in un prossimo avvenire, a proporzioni più modeste le fluttuazioni annuali del corpo insegnante, realizzando una delle condizioni necessarie per l'auspicata stabilizzazione delle adozioni. Ma il processo di assestamento e di normalizzazione è legato ad un'altra condizione: quella del miglioramento qualitativo dei libri di testo, in difetto del quale la stabilizzazione potrebbe riuscire sterile e risolversi nella cristallizzazione di una produzione mediocre.

E' evidente che le iniziative dirette ad assicurare questa ultima condizione, comunque concretate, si risolverebbero in una forma di controllo, diretto o indiretto, delle adozioni.

In linea teorica, la istituzione o il ripristino di qualche forma di controllo non sembra affatto incompatibile con il rispetto dovuto alla libertà didattica, la quale, come ogni manifestazione del principio di libertà, comporta necessariamente dei militi. Nulla si opporrebbe quindi alla revisione della produzione editoriale, da parte di commissioni ministeriali di esperti, deputate a giudicare della rispondenza dei testi ai fini generali e alle fondamentali esigenze metodologiche dell'insegnamento. L'autonomia di scelta dei docenti si esplicherebbe nell'ambito delle opere passate ad un primo vaglio generale, che avrebbe la funzione di sgombrare, se non altro, il mercato della produzione più scadente. Anche se si volesse limitare il valore dei giudizi ad una funzione meramente indicativa, che lasciasse del tutto impregiudicata la facoltà di scelta dei docenti, l'opera delle Commissioni costituirebbe sempre un utile orientamento per gli editori e una efficace remora per gli autori improvvisati.

La considerazione, fondata sulla passata esperienza, che il sistema del controllo diretto non è scevro d'inconvenienti, non può ritenersi decisiva fino a quando non venga dimostrato che il rimedio sia stato peggiore del male.

Comunque, la questione della libertà non c'entra. E tanto meno ci sembra abbia a che fare con essa una forma di controllo *indiretto*, che potrebbe attuarsi mediante la istituzione di premi per i migliori libri di testo, conferibili periodicamente, per concorso, così come avviene per le pubblicazioni di carattere letterario.

Qualcosa bisogna fare per restituire al libro di testo la sua insostituibile funzione negli studi e per affrettare il processo di normalizzazione del mercato.

Nelle attuali condizioni, la politica del non intervento ci sembra la meno adatta a conseguire questi fini.

Lucio d'Arconte

Istruz. artistica e musicale

INCARICHI E SUPPLENZE

Con ordinanza 15 luglio 1949 il Ministero della Pubblica Istruzione ha impartito disposizioni ai Presidenti e ai direttori degli Istituti di istruzione artistica e musicale, per l'anno scolastico 1949-50.

Gli incarichi e le supplenze nei suddetti istituti sono conferiti dai Presidenti delle Accademie di Belle Arti e dei Licei artistici e dai Direttori dei Conservatori di musica, in base alle graduatorie e alle proposte di nomina formulate da Commissioni da essi stessi nominate, salvo successiva approvazione del Ministero.

Gli incarichi straordinari di nuova istituzione, cioè quelli non previsti dagli ordinamenti vigenti non potranno essere conferiti ove l'istituzione non sia stata approvata dal Ministero.

Per ciascun insegnamento è prevista la formazione di due graduatorie: una *speciale*, per coloro che hanno tre anni di servizio continuativo nello stesso istituto e per lo stesso insegnamento, i quali, semprechè sussistano le stesse esigenze didattiche dell'anno scolastico precedente, saranno confermati nell'incarico; l'altra, *generale*, per tutti gli altri aspiranti.

Gli aspiranti che non raggiungono un punteggio minimo complessivo di 65 punti non possono essere classificati nelle graduatorie, ancorchè appartengano a categorie preferenziali (reduci e categorie assimilate).

Speciali tabelle annesse alla Ordinanza stabiliscono il criterio per la valutazione dei titoli.

Per gli incarichi delle materie letterarie valgono i criteri di cui alla Ordinanza 20 aprile 1949 sul conferimento degli incarichi e delle supplenze negli istituti e nelle scuole di istruzione media, classica, scientifica, magistrale e tecnica.

Le graduatorie di merito saranno affisse all'albo di ciascun istituto dal 25 settembre al 5 ottobre.

Avverso le graduatorie è ammesso ricorso al Ministero, da presentare, presso il competente istituto, entro il 5 ottobre.

Le nomine avranno inizio subito dopo la chiusura della sessione autunnale di esami e saranno completate entro il 25 ottobre.

Le istanze, corredate dei documenti di rito e dei titoli, devono essere presentate ai competenti istituti non più tardi del 30 agosto 1949 e devono contenere la specifica indicazione dell'incarico o della supplenza richiesta.

Informazioni

VACANZA DI CATTEDRE

Presso la Facoltà di agraria della *Università di Firenze* è vacante la cattedra di *agronomia generale e coltivazioni erbacee*, cui la Facoltà stessa intende provvedere mediante trasferimento.

Gli aspiranti devono presentare le domande direttamente al Preside della Facoltà, entro 30 giorni dall'avviso, pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale* del 23 luglio.

La *Gazzetta Ufficiale* del 26 luglio notifica la vacanza della cattedra di *mineralogia* presso la Facoltà di scienze dell'*Università di Bari* e della cattedra di *economia politica* presso la Facoltà di giurisprudenza dell'*Università di Napoli*. Ad entrambe le cattedre si provvederà con trasferimento. Gli aspiranti devono rivolgere domanda direttamente ai Presidi delle Facoltà competenti entro il 25 agosto.

CONCORSI UNIVERSITARI

Filologia germanica.

La Commissione giudicatrice del concorso alla cattedra di *filologia germanica* dell'università di *Milano*, al quale hanno partecipato 4 candidati, ha limitato a 2 le designazioni ai fini della composizione della terna.

Al primo posto è stato assegnato il candidato *Carlo Grünangel* e al secondo *Sergio Lupi*.

Il prof. *Carlo Grünangel*, libero docente di lingua e letteratura tedesca dal 1937, ha tenuto incarichi di insegnamento presso l'Università di Genova e presso l'Università cattolica del S. Cuore di Milano, dove dal 1937 è altresì incaricato di filologia germanica e lettere di lingua tedesca; dalla stessa data copre l'incarico di filologia germanica anche nella Università statale di Milano.

E' autore di un recente volume su « Heinrich von Morungen e il problema del Minnesang », che rappresenta un prezioso contributo alla conoscenza di una delle parti più importanti ed ardue della letteratura tedesca medioevale.

Altri diversi scritti di carattere didattico toccano problemi mitologici e storici della letteratura tedesca. La Commissione ha altresì considerato, ai fini del concorso, altri saggi del candidato sulla letteratura tedesca moderna e particolarmente in volume « Hebel e lo spirito tragico del germanismo ».

Chimica organica.

Al concorso a professore straordinario alla cattedra di *chimica organica* della Università di *Palermo* hanno partecipato 10 candidati.

La Commissione giudicatrice, in seguito all'esame collegiale dei titoli e alla valutazione dei giudizi individuali, ha proceduto alla comparazione dei candidati ed ha votato la seguente terna: *Ajello Tomaso, Panizzi Luigi, Gandini Andrea.*

Il prof. *Tomaso Ajello*, laureato in chimica e farmacia, fu nominato nel 1929 aiuto di ruolo presso l'Istituto di chimica farmaceutica della Università di Palermo, e conseguì la libera docenza nel 1936.

Dal 1933 al 1943 ha tenuto per incarico corsi di analisi qualitativa e quantitativa presso la Facoltà di scienze e farmacia della stessa Università. Nominato dal governo militare alleato professore straordinario nella Università di Catania, tiene tuttora il corso ufficiale di chimica farmaceutica e quello di chimica organica della Facoltà di scienze.

E' autore di 45 lavori il cui gruppo più importante è quello sugli isonitrosopirroli, nei quali è investigato minutamente il complesso chimismo di queste sostanze e ne sono ricavate eleganti trasformazioni che allargano notevolmente il campo delle conoscenze sugli eterocicli azotati e sulle loro reciproche relazioni.

La vasta e originale produzione scientifica del candidato si riattacca, secondo il giudizio della Commissione, alle migliori tradizioni della chimica italiana e mette in evidenza le doti di fantasia del candidato, la sua grande abilità sperimentale, e il tenace attaccamento alla ricerca.

Patologia e clinica chirurgica veterinaria.

Al concorso per la cattedra di *patologia speciale e clinica chirurgica veterinaria* presso l'Università di *Perugia* si sono presentati 2 candidati, uno dei quali si è poi ritirato dal concorso. Venuta così a cadere la necessità di un giudizio comparativo, la Commissione ha dichiarato vincitore del concorso il prof. *Filippo Cella*, laureato in medicina veterinaria, a Bologna, nel 1935, già assistente e poi aiuto presso l'Istituto di patologia speciale e clinica chirurgica veterinaria presso l'Università di Bologna.

Il prof. Cella è libero docente dal 1943 è incaricato dell'insegnamento di anatomia topografica e chirurgia operativa. Ha tenuto il corso di patologia speciale clinica veterinaria presso la stessa Università.

Ha presentato 18 pubblicazioni, fra le quali hanno particolare rilievo quelle inerenti ad argomenti di patologia generale e speciale chirurgica, nonchè di anatomia patologica e di isto-patologia.

Biologia e zoologia generale.

17 candidati si sono presentati al concorso alla cattedra di *biologia e zoologia generale*, compresa la genetica e la biologia delle razze, presso l'Università di Sassari.

La Commissione giudicatrice, dissenziente il prof. Jucci, il quale ha presentato una relazione di minoranza, ha proceduto alla formazione della terna che in seguito a votazioni separate risulta così costituita: *Alberto Sefanelli, Emanuele Padoa, Giuseppe Reverberi.*

Il prof. Alberto Stefanelli, laureato in scienze naturali, è aiuto di ruolo presso l'Istituto di anatomia comparata dell'Università di Roma ed è libero docente dal 1937.

Dal 1940 ricopre l'incarico di istologia ed embriologia presso la Facoltà di scienze naturali e scienze biologiche dell'Università di Roma.

Presenta 67 pubblicazioni che costituiscono una produzione veramente notevole nei più vari campi della biologia. Fra esse emergono quelle relative al sistema nervoso e alle ricerche sul numero, grandezza e forma delle cellule giganti tegmentali e le ricerche sulla respirazione. Fra gli altri lavori da ricordare in modo particolare sono quelli sulla sistematica dei micteribidi e dei chirotteri.

Filosofia del diritto.

Dei 19 concorrenti alla cattedra di *filosofia del diritto* dell'Università di Siena, la Commissione giudicatrice ha ritenuto di dover prendere in particolare considerazione, ai fini del concorso, i candidati Alfieri, Bagolini, Goretti, Opocher, Perego, Poggi. L'esame comparativo della personalità scientifica dei sei candidati prescelti e la successiva votazione hanno dato luogo alla seguente terna di vincitori: *Opocher Enrico, Goretti Cesare, Bagolini Luigi.*

Il Prof. *Opocher*, nato nel 1914, si è laureato in giurisprudenza presso l'Università di Padova ed ha esercitato l'ufficio di assistente di filosofia del diritto e di diritto comparato presso la stessa Università fino al 1943. Dal 1945 è incaricato di storia delle dottrine politiche. Ha esordito brillantemente nel 1945 con un saggio sul Gurvitch, unanimemente apprezzato dalla Commissione. E' autore di un felice saggio su « Fichte e il problema della individualità » e di una recente pubblicazione su « Il valore dell'esperienza giuridica ».

La personalità del Prof. Opocher si afferma per la sincerità e la immediatezza con cui egli si pone al centro dei problemi filosofici che profondamente vive.

Patologia medica.

La Commissione giudicatrice del concorso a professore straordinario alla cattedra di *Patologia medica e metodologia clinica* dell'Università di Siena ha riconosciuto la maturità scientifica e didattica di 31 su 38 candidati, 7 dei quali sono emersi in modo particolarmente evidente per preparazione didattica e scientifica. L'esame comparativo fra i 7 ha portato alla designazione della seguente terna di vincitori: *Monasterio Gabriele, Fieschi Aminta, Patrassi Gino.*

RICOSTITUZIONE DELL'UNIONE ACCADEMICA NAZIONALE

La legge 8 giugno 1949, n. 428 dispone la soppressione del Consiglio Nazionale delle Accademie e la ricostituzione della *Unione Accademia Nazionale.*

L'Unione era sorta nel 1923 e si fondava precipuamente sulla libera intesa delle Accademie e delle altre istituzioni consociate per il coordinamento e l'attuazione di programmi e piani di lavoro relativi alla collaborazione nazionale alle ricerche e pubblicazioni promosse dalla Unione Accademica Internazionale di Bruxelles, nel campo delle scienze filologiche, archeologiche, storiche, morali, politiche e sociali.

Col prevalere delle tendenze centralizzatrici del regime fascista l'Unione Accademica Nazionale venne soppressa nel 1938 e le sue funzioni furono devolute al *Consiglio Nazionale delle Accademie* che viene ora abolito, al fine di restituire le Accademie alla pienezza della loro autonomia funzionale e organizzativa.

All'Unione Accademica Nazionale, cui aderiscono l'Accademia Nazionale dei Lincei, l'Accademia delle scienze di Torino, l'Istituto lombardo di scienze e lettere di Milano, l'Istituto Veneto di scienze, lettere e arti di Venezia, la Società nazionale di scienze, lettere e arti di Napoli e l'Accademia di scienze lettere e arti di Modena, è riconosciuta la personalità giuridica di diritto pubblico.

La legge 8 giugno 1949, n. 428 devolve all'Unione Accademica Nazionale il patrimonio del soppresso Consiglio Nazionale delle Accademie e il contributo statale di un milione di lire stabilito a favore di questo ultimo dal decreto legislativo 27 marzo 1948, numero 472.

Trattamento dei segretari economi e degli applicati di segreteria incaricati.

Ai segretari economi incaricati, delle scuole e degli istituti d'istruzione tecnica, in servizio alla data di pubblicazione del decreto legislativo 27 giugno 1946, n. 107, per effetto del quale il grado iniziale della carriera è stato portato dall'XI al XII, compete come a quelli assunti in servizio posteriormente alla data di pubblicazione dello stesso decreto, lo stipendio iniziale del grado XII.

Considerato tuttavia che per effetto del decreto legislativo 4 aprile 1947, n. 207, riguardante il trattamento giuridico ed economico del personale civile non di ruolo delle Amministrazioni dello Stato, i segretari economi incaricati hanno conseguito la conferma nel posto a tempo indeterminato, il Ministero ha disposto che essi conservino, come assegno *ad personam*, la differenza fra lo stipendio iniziale del grado XI di cui erano provvisti e lo stipendio del grado XII.

Tale assegno *ad personam*, non rivalutabile per effetto di miglioramenti economici di carattere generale, non può essere eliminato o ridotto per effetto dei miglioramenti stessi, ma dovrà essere riassorbito con gli aumenti quadriennali maturati al momento dell'entrata in vigore della legge numero 207 (1° maggio 1947) e successivamente. Detti aumenti vanno commisurati al decimo dello stipendio iniziale del grado XII.

Con gli stessi criteri dovrà essere determinato il trattamento economico di coloro che, assunti in servizio prima della pubblicazione del ricordato decreto legislativo 27 giugno 1946, n. 107 con la qualifica di vice segretario (grado XII), sono stati poi, a seguito della soppressione del posto di vice segretario, confermati in servizio con la qualifica di applicati di segreteria (grado XIII). Essi conservano pertanto, come assegno *ad personam*, la differenza tra lo stipendio iniziale del grado XII, di cui erano provvisti, e quello iniziale del grado XIII, dovuto agli applicati di segreteria.

ESPERIENZE DI UN CONCORSO

Parliamo di concorsi, di quei tali concorsi, che, come dichiarano in tono rilevato e ufficioso i giornali, vengono preparando i quadri alla nuova scuola italiana. E auguriamo che Dio la mandi buona ai quadri e alla scuola. Perchè si tratta davvero di una faccenda molto complicata e che dà da pensare. Da qualunque parte s'incominci c'è qualcosa che non va: lo scarso numero di cattedre messe a concorso e le decine di migliaia di concorrenti, i lunghi ritardi e le affannose premure, l'insufficienza dei mezzi finanziari, la composizione e il funzionamento delle commissioni, la soppressione della prova scritta per i reduci.

Gli uffici ministeriali hanno fatto miracoli ed è umanamente comprensibile che, giunti quasi al termine della loro fatica, diano qualche segno di soddisfazione. Ma nessuna buona volontà poteva mutare lo stato delle cose.

Qualunque sia stato il motivo del ritardo, certo è che oggi molte cattedre sono scoperte e che qualche decina di migliaia di laureati fa ressa per entrare, per avere la sicurezza del pane.

I concorsi, si sa, dovrebbero garantire che, entro i limiti della fallibilità umana, sono stati sostenuti gli interessi della scuola, che la scelta è caduta sui migliori. Ma per dare questa garanzia di scegliere il meglio e di non commettere ingiustizie occorre un numero ristretto di persone, pratiche di scuola e di studi, pazienti, ben affiatate fra loro, che esaminino tutti i candidati e dedichino alla revisione degli scritti, al colloquio, alla prova pratica il tempo necessario per un maturo giudizio collegiale, non mastodontiche commissioni, suddivise a loro volta in sottocommissioni, disformi per composizione, formazione, giudizi, che lavorano sotto l'assillo del compito a data fissa e delle spese che corrono.

Sì, anche le spese. Salvo errore, a questo piccolo inconveniente s'è rimediato negli ultimi tempi. Ma tant'è, anche se possa parere incredibile a chi non ha pratica di queste cose: per parecchi mesi, da quando sono incominciati i concorsi, i commissari sono stati costretti ad anticipare somme favolose per i loro bilanci, e a rimetterci un tanto di tasca propria alla resa dei conti. Ora, la cura del pubblico danaro è un dovere sacrosanto; ma i concorsi o non sono, o sono un grande interesse nazionale. Se non sono, chiudiamo bottega e non stiamo più a romperci la testa. Se sono, non si vede bene perchè se li debbano pagare quei nababbi degli insegnanti di ruolo.

Di qui anche, in parte, quell'altro guaio, che ha costretto gli uffici a rimaneggiare all'infinito le commissioni, e ha complicato e disorganizzato il lavoro. «Chi me lo fa fa'?» si domandava bonariamente l'eletto, quando riceveva la nomina ministeriale; e rinunciava. «Chi me lo fa fa' di sacrificare tempo, fatica e danaro, di trascurare la famiglia che ha bisogno di me, di lasciare la mia casa per andare a Roma a vivere come un miserabile?» «Il sentimento del dovere, perbacco!» rispondevano in tono di trionfo e di rimprovero le persone rispettabili e ben provvedute. Ma in un paese che, sotto i più vari regimi, ha dato così spesso prova, salvo che a parole, di scarso interesse per la scuola e gli studi, chiedere unicamente ai professori questa ascetica obbedienza al dovere è pretendere un po' troppo.

Tanto più che, ad accettare, si correva il rischio di compromettere la pace dell'anima, senza ottenere nessun risultato positivo. In un caso simile San Benedetto, per non perdere la tranquillità della mente, il lume della contemplazione e il vigore del cuore, aveva lasciato che i cattivi monaci di Vicovaro se la spicciassero da sè ed era ritornato a vivere nell'amata solitudine della sua spelonca, sotto lo sguardo di Dio. Perchè non seguire il suo esempio? Non c'è di peggio che dover dividere la responsabilità d'un male di cui non si ha colpa, e non poter far nulla per rimediarvi.

C'è, ad esempio, quella faccenda dei reduci ed assimilati, che lascia un tantino sospesi. Non v'è dubbio: i debiti di riconoscenza e di solidarietà nazionale vanno pagati, ed è pessimo il sistema del «chi ha dato ha dato e chi ha avuto ha avuto», che da qualche tempo in qua si usa applicare con sempre maggior larghezza. Ciò che non va è che i debiti li debba pagare la scuola. E dispensare i reduci o assimilati dalla prova scritta significa riconoscere la loro minore idoneità, chiudere un occhio per lasciarli passare, dare una mano per alzarli alla cattedra. Con quale vantaggio per i «quadri» e per la «riforma» è facile immaginare. Ai tempi di Garibaldi si faceva altrettanto; ma la ressa era meno imponente, le circostanze diverse e quindi si giuocava più sovente con le tabaccherie e coi botteghini del lotto che con le cattedre di storia o di filosofia. Chiedere a vecchi maestri di dare un altro piccolo colpo per buttar giù quel che rimane della scuola, è, confessiamolo, un po' forte.

●

E tuttavia, batti oggi, ribatti domani, nonostante questi ed altri pensamenti, un buon numero di galantuomini ha fatto il suo dovere. E alla fine non sono rimasti scontenti, un po' perchè alla scuola si vuol bene, un po' perchè le cose sono andate meno male di quel che si poteva temere, un po' perchè ogni esperienza è preziosa per chi lavora, finchè un giorno si chiudono gli occhi, ed è l'esperienza unica e definitiva.

Qui si vorrebbe dire qualche parola sul concorso di filosofia, storia e pedagogia per reduci, visto da un tavolino — storico, non filosofico — della palestra Pistelli in Via Monte Zebio. Nel giro di poco meno di un mese davanti a quel tavolino sono passati circa centocinquanta candidati, quanti bastano per farsi un'idea generale del modo come stanno le cose.

La prima sorpresa è che i concorrenti, per la grandissima maggioranza, sono laureati in pedagogia o in filosofia. Un collega mi avverte che gli storici e i letterati avranno scelto altri tipi di concorso. E sarà bene così. Ma, a giudicare dall'esito degli esami, ci deve pure essere qualche altra ragione concomitante. A parte, cioè, la nostra straordinaria disposizione alla speculazione filosofica, nasce il sospetto che in questi anni e in qualche facoltà la pedagogia sia stata la linea di minor resistenza e che molti, forse anche troppi fra gli aspiranti alla laurea, si siano battuti su quel pacifico fronte.

Al tavolino di quella sottocommissione si usava fare così: prima di incominciare a discorrere della *polis* e della confederazione romano-italica, del feudalesimo e dei comuni, della Guerra dei Trent'anni, della Questione Romana o del socialismo, si domandava al candidato quali erano i suoi interessi storici, di quali problemi si era occupato, quali libri aveva letto. Di qui, secondo le prescrizioni del programma, si passava a parlare degl'indirizzi della storiografia moderna, di fonti e di raccolte di fonti. Era, come si vede, il modo più semplice per rendersi conto della cultura, della probità stessa dei candidati, e, in caso positivo, per abbreviare l'esame.

La reazione alle prime domande era, naturalmente, assai varia. Mettiamo subito fuori serie quei cinque o sei ragazzi, che ti davano la gioia dell'intelligenza e della buona cultura, e ti lasciavano, dopo la prova, allegro e soddisfatto come se il merito fosse tuo. Il grosso, o, letteralmente, non capiva le domande, o dichiarava con assolùto candore: «Io ho studiato il Manaresi»; «Io mi son preparato sul Silva», o buttava fuori alla rinfusa tre o quattro nomi: Oncken, Volpe, Rota con le immancabili *Questioni*, Soranzo e l'*Avviamento*, i *Rerum Italicarum Scriptores*. Qualcuno infine s'affidava all'eloquenza e incominciava a predicare sull'utilità e la dignità della storia; e quando veniva interrotto una, due, tre volte, quando veniva pazientemente richiamato alla implacabile semplicità delle domande, s'inalberava e protestava che non era quello il modo d'interrogare. Non parliamo di fonti e di indirizzi storiografici: v'era chi non aveva mai inteso il nome del Croce ed era opinione assai diffusa che fossero fonti storiche per l'appunto l'Oncken, il Volpe, il Rota e il Soranzo. La verità è che non avevano mai avuto nessun interesse per la storia, non avevano mai letto niente, non possedevano quel minimo di cultura che è necessario a chi fa professione di scuola e di studi letterari.

Messe così le cose, bisognava tener conto dei tempi e delle circostanze e avvicinare il bersaglio. La cultura, sta bene; ma anche un professore che abbia dato il meglio del suo ingegno alle discipline filosofiche e s'accontenti per la storia di possedere a fondo il suo manuale, coi nomi, le date, la successione degli avvenimenti, con idee esatte sulle istituzioni e sul loro sviluppo, con giudizi press'a poco assennati sugli uomini e le loro vicende, anche un professore di questo genere è tutt'altro che da buttar via. Sotto, dunque, alla ricerca del buon professionista del manuale, stando però sempre in guardia per non lasciarsi tirare passo passo sempre più giù, fino a convertire l'esame di concorso in un cattivo esame di licenza liceale o magistrale.

Ma in troppi casi era fatica bettata, e lo scandalo non nasceva dal fatto che per qualcuno i Mamertini fossero una popolazione germanica stanziata in Sicilia, o che Teodorico (quante volte m'è toccato di sentirlo ripetere!) avesse voluto fondere insieme Goti e Romani, o che Liutprando di *Pavia* avesse scritto in gotico, o che il Muratori fosse vissuto nei Cinquecento, ma per l'appunto dalla estrema povertà e confusione delle idee, dalla vasta ignoranza della più comune terminologia storica: costituzione timocratica, riforma serviana, ordinamento provinciale, mercantilismo, Prima Rivoluzione Inglese, Rivoluzione di Luglio, Convenzione di Settembre.

Manaresi e Silva erano una scandalosa millanteria, com'erano una millanteria Oncken e compagni, o quel mio saggio, annunciato e non mai pubblicato, che un concorrente giurava di aver letto, o quella *Santa Romana Repubblica* del Fornaseri, — un libro col quale ho qualche familiarità per ragioni di parentela — la cui nota fondamentale sarebbe costituita dall'opposizione della Chiesa all'unificazione d'Italia.

Fatte le dovute e lodevoli eccezioni, il solo nome legittimo era Bignami, ma, ahimè, scorso di furia, all'ultimo momento, nell'atrio della scuola Pistelli. Che se la preparazione fosse stata fatta seriamente su un buon manuale di scuola media inferiore o sul vecchio testo del Rinaudo per le scuole elementari — prego chi legge di prendere la cosa nel suo senso strettamente letterale — con ogni probabilità il tono dell'esame sarebbe stato assai più elevato e l'esito più brillante.

Rimaneva un ultimo elemento di giudizio, la breve, brevissima lezione su un argomento di filosofia o di storia estratto a sorte il giorno prima. Ed è ben vero che a chi ha pratica di queste cose bastano poche battute per giudicare della capacità didattica di un candidato, ma un po' per la brevità — cinque, dieci minuti — un po' per il fatto che nel frastuono della palestra, davanti a una commissione ridotta ai minimi termini, mancavano le più elementari condizioni anche per la finta d'una lezione, un po' per questi, un po' per altri motivi, si finiva con l'attribuire a questa prova assai minore importanza di quanto non dovrebbe averne in realtà.

La fine al prossimo numero.

Giorgio Falco

Realisti lirici

(Continuazione della 4a pag.).

dell'avanguardismo 1949 sosterranno, come i surrealisti nella loro prima stagione, di non essere artisti, di essere fuori dell'arte ch'è un vecchio e spregevole giuoco, di essere degli sperimentatori d'una razza inaudita, i quali hanno scoperto il modo di venire a contatto con l'inconscio, — con ciò che sta oltre il pensiero coerente e diurno? Breton stesso, non avendo potuto regalarci nessuna «grande scoperta» sull'Inconscio, ha rinunciato a quest'orgoglio, e, senza temere di contraddirsi, s'è rassegnato alla posizioncella d'essere un artista fra i tanti, e rappresentarare una scuola, letteraria o pittorica o sculturale, fra le tante. Si troverebbe in una trincea ardua da difendere, chi, come il Breton *du temps jadis*, si dichiarasse, non un detentore d'una certa tecnica artistica, ma il possessore d'una facoltà conoscitiva superiore al pensiero logico. E in una trincea altrettanto spinosa chi, per converso, *non dichiarando tale possesso*, affermasse di maneggiare una sua rara, squisita tecnica, senza un grande dispendio di raziocinio...

Intanto si nota che la «terza corrente» della poesia italiana (ricacciata, dalla critica ermetica, nel gretto tradizionalismo, solo a prezzo di capriole e fatiche senza nome) non suggerisce, come i soliti *ismi*, un elenco di argomenti da trattare, o un elenco di forme da adottare. Non impone nè il tono basso nè il tono alto, non inibisce nè l'elogio baldanzoso della macchina... nè l'odio, nostalgico, vano, contro la macchina... Non fornisce ricette come le «parole in libertà» o come la «scrittura automatica»...

Difende compatta, però, senza eccezioni, senza... indiscipline, l'idea che la poesia sia *espressione*, limpida, controllata, comunicativa, del *sentimento umano*: difende cioè, una posizione di valore non contingente.

Aldo Capasso

PROCESSI ALLA CULTURA

Di quando in quando, sempre uguali o non molto dissimili l'una dall'altra compaiono notizie, datate da Mosca, circa la ritrattazione di questo o quel professore, musicista, scrittore — sia esso uno Sciostakovic o un filosofo come Aléksandrov ed altri ancora — che riconoscono i propri errori, le proprie «deviazioni» dalla linea segnata dal partito, promettono di fare ammenda, di ritornare sul retto sentiero. Di poche settimane or sono è la destituzione di alcuni professori messi in stato d'accusa (che potremmo definire *ideologica*) dai rispettivi allievi». E non esitano, tutti, a sottoporre i propri atteggiamenti a una severa autocritica: poi le acque della cultura, per un momento mosse e quasi in tempesta, tornano nella quiete apparente che le caratterizza.

Non uno naturalmente che si ribelli, che faccia valere il diritto all'autonomia dello spirito, ma tutti sono costretti a piegarsi, a riconoscere al partito — che tutto vede e giudica e manda anche nel settore della cultura — la direttiva suprema anche in questo campo.

Un esempio clamoroso di questo dominio del partito — cioè in definitiva dello stato — sulla cultura è stato offerto, or non è molto, dalla «ritrattazione» formulata dal filosofo G. F. Aleksandrov il quale non esitò a riconoscere di essersi posto fuori dal «fronte filosofico» (l'espressione è di Zdanov, ora defunto) nella sua opera, prima ritenuta meritevole del premio Stalin, sulla «*Storia della filosofia dell'Europa occidentale*.

Non si seppero, allora, particolari essenziali diretti a illuminare tutta la situazione diciamo così ideologica di quanti si dedicavano a ricerche definite filosofiche. Ora, grazie al primo numero della rivista *Voprosy Filosofii*, edita dall'Istituto di filosofia dell'Accademia delle Scienze dell'U. R.S.S., viene recata ampia luce su tutto il grosso problema; e la situazione del «fronte filosofico» è emersa intera dalla discussione tenutasi a Mosca in quell'epoca, sotto la presidenza di Zdanov e con l'intervento dei maggiori cultori di filosofia giunti da ogni parte dell'Unione.

La discussione è stata lunga ed è durata una diecina di giorni. Essa si può sintetizzare nell'assunto di prendere posizione decisa contro la filosofia hegeliana, contro il metodo dialettico di Hegel, considerato ad esempio da Emdin «inscindibile dalle concezioni della parte reazionaria della borghesia tedesca che strisciava completamente ai piedi dell'ideologia aristocratico junkeristica del prussianesimo». Evidentemente si è voluto dimenticare del tutto come il marxismo, sulla scorta di Marx ed Engels, avesse sempre considerato titolo di onore ricollegarsi direttamente alla filosofia idealistica e soprattutto è stato rimproverato ad Aléksandrov di non aver fornito nel suo manuale materia sufficiente per lottare con successo contro la filosofia reazionaria dell'occidente borghese, di non essere stato permeato da spirito «partitario» (partiinost). In cosa debba consistere questa partitarietà del materialismo dialettico sovietico lo aveva spiegato ampiamente Lenin stesso, il quale, contro l'oggettivismo «borghese» aveva affermato la necessità di unire la pratica del movimento proletario con la teoria. Poichè senza il partito questa Unione di filosofia e prassi non è possibile, così non è possibile — e dunque neppure consentito — qualsiasi filosofia che non prenda posizione secondo le linee segnate dal partito: «Il materialismo, egli aveva affermato, include in sè la partitarietà, poichè in ogni valorizzazione di un evento ci obbliga a metterci direttamente dal punto di vista di un determinato gruppo sociale».

Di più, la critica dei vari oratori si è appuntata sul fatto che Aléksandrov si è espresso attraverso «il linguaggio liberale di un obbiettivista e di un professore occidentale», quando invece «era necessario suscitare sempre l'orgoglio nazionale; bisognava dimostrare la fruttuosa influenza della scienza russa sullo sviluppo della scienza mondiale nel sec. XIX». E Zdanov, da parte sua, a rincarare la dose, ha esteso le sue rampogne dal libro di Aléksandrov — caduto nell'obbiettivismo eclettista — a tutto il «fronte filosofico» che ha dovuto attendere l'intervento del comitato centrale del partito e personalmente del compagno Stalin per accorgersi degli errori del libro e mettere una pietra sul problema di Hegel, riesumato in modo scolastico. I filosofi del «fronte» sono stati persino accusati dei seguenti misfatti: mancanza di idee, apoliticità, allontanamento dalla vita contemporanea, rispetto degno di schiavi di fronte all'estero.

Al povero Aléksandrov, di fronte a questo fuoco di fila, non è rimasto altro che piegare la testa e fare ammenda e ammettere i propri errori, chiariti da Zdanov e dagli altri «con parole amare ma rispondenti a verità». Così, dopo che le indicazioni di Stalin gli hanno «aperto gli occhi», egli non ha avuto difficoltà a riconoscere che la filosofia di Hegel rappresenta la lotta dell'aristocrazia prusso feudale contro la rivoluzione borghese francese, contro il materialismo francese. «E in tutta l'esposizione dei vari sistemi filosofici del passato egli ha ammesso l'errore di aver sostituito» alla spiegazione militante, partitaria dei problemi, la spiegazione obbiettiva, a sangue freddo, professorale nel senso peggiore della parola...».

●

Al termine della sua perorazione di ammenda Aléksandrov non ha mancato di rilevare che, nonostante l'Istituto di filosofia e i vari cambiamenti intervenuti nella sua direzione, esso si è dimostrato «non ferace» e nessuno dei successivi dirigenti «seppe organizzare i quadri filosofici del nostro paese nè seppe mettere le cose a posto». La critica è importante e dà la chiave per comprendere in certo modo il dramma, intimo e sentito, che deve agitarsi nell'anima dell'intelligenza bolscevica, degli studiosi sovietici i quali — pur nella terminologia di più stretta osservanza — riconoscono di non produrre niente: «Abbiamo istituti, cattedre, ma libri di filosofia marxista, scritti da nostri filosofi professionali non ne abbiamo affatto». La situazione è, certo, «*strana*». Solo che essa — e Aléksandrov naturalmente non lo dice — non trova spiegazioni altro che *nel* sistema: il Partito segna le linee, i binari obbligati: ad esso non rimane altro che elaborare gli stessi testi, gli unici validi, di filosofia marxista.

Angelo Tamborra

ARTE ITALIANA *a New York*

(Continuazione della pag. 3)

Marcello Muccini, il più giovane di tutti, che lascia ai «vecchioni» del «Fronte» fare il super nuovo perchè lui, come può, si rifà un po' a Goja e un po' a Forain: il «Toro» (coll. Museum of Modern Art, New York) e «Momento tragico» disegno (coll. Nelson A. Rockefeller, New York). Altro giovane è Salvatore Fiume che con «L'Isola delle Statue» rende uno strettissimo omaggio a De Chirico delle «Muse inquietanti» moltiplicate per quattro. Ben piantata, invece, su una matura e conveniente personalità la scultura di Emilio Greco che ristabilisce, in questa sala miscellanea, un equilibrio classico ed umano (Coll. Museum of Modern Art., New York).

Tale appare l'antologica «introduzione» alla nostra arte contemporanea portata alla conoscenza degli americani dalla massima istituzione degli Stati Uniti per gli studi delle arti moderne. Il fatto, appena fuori da un doveroso e sincero esame del particolare, riveste per la vita culturale italiana capitale importanza. Gli eredi del più formidabile patrimonio d'arte che vi sia al mondo sono dunque vivi e operanti, essi possono uscire da quella gigantesca ombra di gloria e avere luce propria e voce propria fra i vivi di oggi. E non appaia questo paradossale. Sono spesso sconvolgenti le prospettive che rivela l'estero e qualche volta non è male trovarsi a capire il proprio paese da lontano. Ora questa voce nuova è udita nettamente e «Italian Art» non vuol dire necessariamente ed esclusivamente Giotto o Caravaggio, Raffaello o Tiziano. Con questa mostra ci sentiamo umani fra umani, di dimensioni normali, in un consesso di vivi con i quali avere scambio di idee e di opere, discutere, consentire o polemizzare.

Ma perchè questa Esposizione sia feconda occorre che faccia circolare questa nostra voce, che l'iniziativa si evolva, si approfondisca, si ripeta; questa è la condizione di qualsiasi fenomeno vitale, essa non può rimanere fine a se stessa. La porta è aperta, bisogna mantenerla aperta.

Ernesto Valentino

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **« IDEA »**
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - TEL. 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO I - N. 15-16 ROMA - 21-28 AGOSTO 1949

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la Pubblicità in Italia S. P. I. - Via del Parlamento, 9 - Telef. 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

LO SLOGAN A TRE PUNTE

La « risoluzione », approvata dalla Direzione del P.C.I., dopo i dibattiti dell'ufficio nazionale per il lavoro culturale, è una composizione squadrata, offerta dal partito agli intellettuali comunisti per affrontare « l'offensiva dell'oscurantismo imperialista e clericale ».

La prima parte della risoluzione illustra ampiamente l'azione dei « ceti reazionari » contro « ogni concezione moderna scientifica del mondo », e contro « ogni forma di pensiero critico », contro, insomma, la libertà e « i valori della nostra cultura e della nostra tradizione »; la seconda parte enuncia la necessità della lotta, traccia i compiti più urgenti ed ordina la « mobilitazione dei quadri ».

Premettiamo che la mobilitazione della cultura appartiene alla tecnica delle dittature. Codesta tecnica ha tre fasi alternabili, secondo detti la necessità politica. Di solito, la prima consiste nello eliminare l'intellettuale imbavagliandolo o sopprimendolo; la seconda invece si propone di esautorarlo, dimostrando che l'intellettuale è merce inutile e, se piace, comperabile a prezzo vile; la terza infine chiama alle armi, ma soltanto per le grandi manovre, alcune classi, di solito le più giovani, della leva culturale. Più brevemente potremmo dire che nelle dittature l'intellettuale ha il suo martedì grasso, cui seguon ceneri e quaresima. La mente di ogni lettore, se non ha perduto la facoltà di ricordare, vedrà sfilare innanzi a sè alcuni infesti spiriti che, or con la frusta or con i nastrini, vilipendevano o lusingavano gli intellettuali. Le periodiche impennate contro la cultura o le grossolane esaltazioni di essa appartengono alla vena buffonesca che in ogni regime dittatoriale è meno esigua di quanto si pensi. Le democrazie, per contro, non mobilitano mai la cultura; soltanto nelle conflagrazioni tentano di farlo, ma anche allora, poichè l'essenza della cultura consiste nell'essere *immobilitabile*.

Ecco perchè la risoluzione che la Direzione del P.C.I. ha approvata, concludendosi con la mobilitazione dei quadri, ci prepara non un *convivium*, cioè una società di spiriti, ma una *manus*, ossia un corpo di truppa agli ordini di qualcuno.

E che trattisi di operazioni estranee alla cultura, ce lo dice il razzo che ha dato il segno del principio dell'offensiva, segnalando tre nemici: l'oscurantismo, il clericalismo e l'imperialismo. Ora, concediamo che nell'anno di grazia 1949 si possa parlare di clericalismo e di imperialismo, ma ci sembra incredibile che si possa oggi favoleggiare ancora intorno al pericolo dell'oscurantismo. Nessuno oggi, se non è un candidato alla demenza, si metterà a concionare sul pericolo di un ritorno dei candelieri ad olio. Troppo inchiostro e troppa carta ci sono nel mondo per temere oggi, sinceramente, un regresso come quello denunciato dai comunisti.

Oggi, se vogliamo stare alle metafore, possiamo concepire un conflitto tra il principe della luce e il principe delle tenebre, ma non quello tra le dame della fuliggine e quelle dell'irridescenza. Non son tempi da chiaroscuri, i nostri. Dobbiamo quindi dedurre che nel foggiare lo *slogan*, l'oscurantismo è stato accoppiato al clericalismo ed all'imperialismo, per offuscare più intensamente il senso critico e renderlo meno atto a discernere l'offesa alla storia.

E poichè senso critico e senso storico sono le due principali antenne della cultura, dobbiamo considerare la « risoluzione » comunista come un primo colpo inferto alla cultura stessa.

Di fronte ad ogni slogan è da chiedersi: « Quale pregiudizio vuole evocare? quale controverità vuol mettere in marcia? ».

Il pregiudizio cui si vuol dare rapido corso è questo: l'intolleranza della Chiesa rispunta minacciosa ed accatasta già le legna per nuovi roghi.

Artatamente in quest'accusa la distinzione tra intolleranza ed intransingenza è taciuta, e si finge di ignorare che sovente l'intolleranza è l'inverso dell'intransigenza. Chi potrebbe chiedere tolleranza ad un geometra nell'atto in cui dimostra un teorema? L'intransigenza, in questo caso, risulta da una sicurezza di spirito, e non è altro che un diverso nome della certezza.

Le radici dell'intolleranza, non dalle certezze sono alimentate, ma dalle passioni e dagli interessi. Il che spiega perchè l'intolleranza è un paradigma di negazioni radicali, mentre l'intransigenza è un tessuto di radicali certezze.

E' proprio questa distinzione che lo *slogan* cancella, per sfrenare l'emotività, dopo aver abbattuti gli argini della ragione.

Parallela a codesto pregiudizio corre anche una controverità. Per quanto si voglia denigrare il clericalismo, se lo si vuole concentrare in una definizione bisognerà dire che esso è una milizia a servizio di un ideale. E allora è da chiedersi se non esistano altri clericalismi, se non esistono altre tonsure ed altri tonsurati, se per esempio una tessera comunista non sia una tonsura di diametro maggiore di quella del chierico. Sono inquadrati i comunisti per servire un ideale? E' troppo ovvia la risposta, e altrettanto ovvio il loro rango clericale.

Nè può infirmare codesta designazione il loro costume transigente e tollerante, che tale davvero non è. Stiamo perciò alla sostanza: clericali tutti: semmai, più i nuovi che i vecchi. Con la differenza che i vecchi clericali, nel tessuto storico dove le idee si intrecciano colle passioni umane, pur conoscendo qualche errore e colpa, furono ognora seguaci di una dottrina che riconobbe gli eterni diritti dell'uomo e lo redense dalla tirannide di uno Stato pagano facendone un soggetto più che un oggetto della morale pubblica e della legge; mentre i nuovi clericali, aderenti ad un concetto dispotico della società, spregiatori della vita individuale, in vista di un ipotetico uomo del domani, pretendono, colla forza, d'improntare tutte le manifestazioni dello spirito e combattono con i caratteri di fanatismo e di illusionismo che avevano le eresie medioevali.

E allora cambiando una punta allo *slogan* si potrebbe presentare il comunismo all'opinione pubblica come un oscurantismo clericale e collettivista.

Se la cultura si allarma per i clericalismi, deve curare di garantirsi soprattutto da quello che per essere il più nuovo è il più chiuso e il più « bastigliato » di tutti: il comunistico.

Da codesto clericalismo viene oggi contro la cultura un editto di morte. Non si mobilitano, infatti, senza fatale esito, le arterie della cultura come non si mobilita quelle del corpo. Mobilitate le arterie ed avrete gli sbocchi di sangue.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

PIRAMIDE OD IMBUTO?

Non so se per umor scherzoso o per fastidio rabbioso, il legittimo possessore di un testo di storia, un ragazzo di ginnasio, presa in mano una matita rossa, disegnò un manico alle due piramidi di Egitto, che in una tavola illustrata, ornavano il libro. Il manico trasformò le piramidi in imbuti, e tutta la solenne maestà dei due venerabili monumenti fu gravemente compromessa.

Sorte non dissimile hanno certi monumenti della letteratura e dell'arte ai quali commenti, chiose, note, prefazioni, attaccano un manico per renderli prensibili, *idest, comprensibili.*

Certo un ragazzo comprende meglio un imbuto che una piramide, e vedendolo effigiato non deve fare nessuno sforzo di memoria per ricordarsene il nome. Ma nella pagina della cultura gli imbuti non hanno posto, mentre le piramidi n'hanno uno rispettabile. E allora bisogna rassegnarsi a vederle senza manico.

Spiace comparare certi gravi commentatori al ragazzo vendicativo armato di matita. Ma talvolta dinanzi ai certi commenti che aduggiano testi immortali, vien fatto di dire che il difetto... è nel manico.

INSULTO A TESEO

Uno dei critici teatrali di nome europeo, commentando qualche giorno fa la rappresentazione di Fedra *che ha avuto luogo nel teatro di Orange, ha scritto una bella pagina in cui l'erudizione e la commozione sono quasi luci di diamante, e non di « neon », come di rado accade.*

Se non che quando viene a parlare dell'attore che fa la parte di Teseo, non può tenersi dal manifestare una antipatia rissosa per quel personaggio. Il seduttore quarantenne lo irrita a tal punto da chiamarlo imbecille. Teseo è un imbecille. C'è da osservare che non si fa tragedia con un imbecille. Non vogliamo con ciò negare che esistano tragedie degli imbecilli, ma esse son cose moderne.

Il nostro critico non giustifica questa sua sentenza; e fin qui nulla di nuovo: siamo ormai abituati ai giudizi perentori che sono veloci come i pipistrelli, ma come i pipistrelli vaganti nel crepuscolo. Ma colui, mentre volontariamente insulta Teseo, non si accorge di offendere gravemente l'attore, e non perchè questo non fa bene la sua parte, ma perchè incarna perfettamente il personaggio. Dice dunque il critico che il signor Escande « ha esattamente l'apparenza che occorre per sostenere la parte (ingrata) di quell'imbecille di Teseo ».

Chi incontrando il malcapitato Escande non ne studierà ad uno ad uno i tratti per vedere se sono quelli davvero del perfetto imbecille?

L'AMERICA SENZA PAESAGGI

Nel marzo del 1942 il pittore Dalì gira da un punto all'altro, in cerca di... paesaggi, l'America. Ma dopo innumerevoli escursioni conclude sconfortato che in America non ci sono paesaggi. Tutto ciò che di pittorico si offre ai suoi occhi sono gli « affiches » del Coca-Cola. Offeso, il Dalì decide di coprire i vetri della sua automobile con riproduzioni di suo gusto. Così le sue corse per le strade dell'America sono confortate dal paesaggio che più gli aggrada.

Tanta sensibilità è davvero commovente. C'è solo da osservare che nel 1942 il mondo era in guerra e che il paesaggio unico del pianeta era di color sanguigno. Possibile che lo squisito sentire del Dalì patisse insulto soltanto per gli « affiches » del Coca-Cola? Finchè conversando col Green vuol sostenere che una riproduzione di montoni ritornanti all'ovile, è una biblioteca perchè i montoni sono simili alle poltrone, ci associamo anche noi al suo gabbo; finchè ci viene innanzi con baffi lunghi e sottili che « pugnalano il vuoto a destra e a sinistra », sorridiamo. Ma quando lo vediamo scorrazzare per l'America e giocare alla lanterna magica dentro l'automobile, concludiamo che se un montone può essere una poltrona, un uomo può essere talvolta un gallinaceo.

Varius

AI LETTORI

Dopo la breve interruzione « Idea » riprende il suo ritmo normale. Questi due numeri doppi — posti in vendita al prezzo solito di lire 30 — valgono a compensare il numero non pubblicato durante la festa del Ferragosto.

CANTO NOTTURNO *DEL VIANDANTE*

Il primo famoso *Wandrers Nachtlied*, scritto nel 1776, anche come stile, come scelta delle parole, soprattutto come tono di intimità spirituale e quasi religiosa, come capacità di suscitare echi di una vastità universale, fa parte, secondo noi, di quel gruppo di poesie dei primi anni di Weimar (1776-1780), in cui rientrano, come in un cerchio vasto, la maggior parte delle cosidette « Hymnen », la « Harzreise im Winter » e, naturalmente, il secondo « Wandrers Nachtlied ».

Per questo primo abbiamo notizie precise: si sa, fra l'altro, che fu scritto « di sera », la sera del 12 febbraio 1776 sul pendio dell'Ettesberg non lontano da Weimar, in un castello del duca; che il titolo originario era « Um Frieden », e che la breve poesia fu « sùbito » spedita a Charlotte von Stein.

In quella parola *Friede*, « pace » (che poi scomparve dal titolo ma che, proprio per questa scomparsa, tanto più accumula luce e significato intorno a sè, nel penultimo brevissimo verso *susser Friede*, « dolce pace ») e nell'altra parola che è nel quart'ultimo verso *Treiben*, « darsi da fare, affannarci » (ach, ich bin des Treibens müde, « ah, io sono stanco di tutto questo affannarci ») è, per noi, il « centro » il *Kern*, di tutta la breve poesia.

Di che specie di *Friede*, di « pace », si tratta in questo momento? Quale è il *Treiben*, « l'affannarsi », che più particolarmente in questo periodo preme sul cuore di Goethe? Nel febbraio 1776 Goethe era soltanto da pochi mesi, lasciata la nativa Francoforte, venuto a Weimar; e subito, acquistata la fiducia del giovanissimo duca (di sei anni più giovane del poeta, che nel 1776 aveva solo 27 anni), Goethe ha già incarichi importanti e presto diventerà sopraintendente delle miniere, delle scuole, organizzatore dell'agricoltura, delle strade, dell'esercito e perfino restauratore delle finanze del piccolo Stato di Weimar. Ma nel febbraio 1776 non sono spenti in Goethe neppure gli echi della tumultuosa vita che egli aveva condotto a Francoforte, a Strasburgo, a Wetzlar, di quella vita dello *Sturm und Drang*, dalle passioni violente ma generose, che negli anni fra 1771 e 1775 avevano dato capolavori come il *Götz von Berlichingen*, il *Werther*, il *Prometeo*, il *Canto di Maometto* ecc. Questi echi c'erano ancora nell'anima di Goethe; e, in più, nel febbraio 1776 egli era all'inizio di un nuovo amore, una passione che, dopo quelle burrascose per Frederike Brion, per Lotte Buff, la protagonista del *Werther*, per Lili Schönemann, sarà l'amore destinato a portare serenità e pace nell'anima di Goethe, a calmare, con le mani delicate d'Ifigenia, le furie dell'*ex-Stürmer und Dränger*: abbiamo nominato l'amore Charlotte von Stein. Ma allora, il 12 febbraio 1776, quest'amore non era ancora felice, era anzi *eine rastlose Liebe*, « un amore senza pace », perchè Goethe era sì, al principio del 1776, già innamorato di Charlotte von Stein e il primo « canto notturno », appena composto, fu sùbito spedito a lei, che in quei giorni era lontana, in viaggio; ma Charlotte non s'era ancora decisa, o per lo meno lottava fra il sì e il no, e proprio in quei giorni al suo confidente Zimmermann scriveva: « sento questo che Goethe ed io non diventeremo mai amici » Egli era per lei ancor troppo *ein wildes Wesen*, « una natura selvaggia ».

Questo era il *Treiben*, il « darsi da fare », l'« affannarsi », di cui il « viandante », il *Wanderer*, si sentiva « stanco », *müde*; e per il quale chiedeva « pace ». Il *Treiben* era insieme l'eco della tumultuosa vita passata ma assai recente; erano le tante preoccupazioni e occupazioni nuove, l'inizio di una vita nuova in mezzo a parecchie difficoltà, l'inquietudine per un amore grande che ancora non era corrisposto...

E qual'era il *Friede*, la « pace » di cui si parla in questa poesia? Già nel *Jagers Abendlied* dell'anno avanti Goethe aveva cantato: « Una silenziosa pace viene su di me e non so come ciò avvenga ». Ma i commentatori riferiscono più volentieri due lettere ad Auguste von Stolberg — cui Goethe era legato non proprio d'amore ma da un'amicizia amorosa, intinta di sentimento religioso — pietistico non dissimile, sebbene più tenera, da quella che lo aveva legato a Katerina von Klettenberg — e dalle quali appare, oltre che l'inquietudine di questo periodo, il desiderio di potere una volta avere « con vero profondo godimento la beatitudine (Seligkeit), concessa agli uomini ».

Certo, in armonia anche alle idee di Auguste von Stolberg, la « beatitudine », la *Seligkeit*, di cui Goethe parla, è di carattere spirituale e religioso. Ma bisogna stare attenti alla parola *Seligkeit*... Era nell'uso del tempo: e, pochi mesi dopo la data del 12 febbraio 1776, Charlotte diceva di Goethe che questi era il suo « santo », « adesso io lo chiamo il mio santo »; e le parole *selig*, « beato », *Heiligtum*, « santuario », ecc. si trovano spesso nelle lettere e nelle espressioni dell'epoca. Era l'epoca della *reine Menschlichkeit*, della « più umanità », un ideale di altissima « civiltà » quale probabilmente mai il mondo aveva fino allora visto, se non forse ai tempi della antica Atene; un ideale di umana, letteraria e culturale civiltà, dove entrava sì la religione o, meglio, la religiosità, ma con un grande spirito di tolleranza; dove si parlava molto di « bontà », e qui c'era l'eco della « bontà » di Rousseau, dell'uomo buono ma ribelle di Rousseau; e si parlava molto di « umanità », e c'era già l'eco dell'« umanità » di Herder; e anche nel concetto di religiosità si insi-

nuava una dose non indifferente del Dio-Natura di Spinoza.

Comunque sia, la « religiosità » (pur dando a tal parola un senso largo e non confessionale) in questa poesia è innegabile; anzi l'invocazione al *Friede*, alla « pace » da « Colui che è nel cielo » ha, secondo noi, un carattere e un accento più spiccatamente religiosi e appassionati, di maggiore ansietà morale che non in altre poesie, pur « religiose », di Goethe. Ancora, nel febbraio 1776, le mani gentili di Charlotte von Stein, simili a quelle di Ifigenia, la sacerdotessa, non lo attendevano per ridargli, la sera, ricomposta in armonia, dopo una faticosa giornata, piena di tanto *Treiben*, le sue esperienze diverse; ancora egli era il *Wanderer*, il viandante dello *Sturm*, sebbene sia diventato il *Wanderer* notturno; ancora è il viandante che va, che cerca, in mezzo al *Treiben* delle passioni e delle preoccupazioni, ansiosamente, la pace. E allora, ecco, il canto che si può leggere come una preghiera:

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süsser Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

(« O tu che sei del cielo,
e ogni pena, ogni dolore acqueti,
e chi è doppiamente misero,
di doppia consolazione ricolmi,
ah, io sono stanco di tutto questo affannarci!
A che tanto dolore e tanta gioia?
Dolce pace,
vieni, oh, vieni nel mio petto! »)

Sia notata anzitutto la straordinaria « dolcezza » dei singoli versi, direi quasi delle singole parole, della posizione di ciascuna parola accanto alla sua vicina e, a un tempo, dell'insieme. La straordinaria dolcezza del ritmo, dell'andamento di tutta la breve poesia: della poesia di un poeta che è poi il cantore del « faustismo », del « dinamismo », dello *streben* ininterrotto... Poche volte sull'anima umana è discesa un'onda tale di dolcezza, lenta, insinuantesi, consolatrice, conquistatrice.

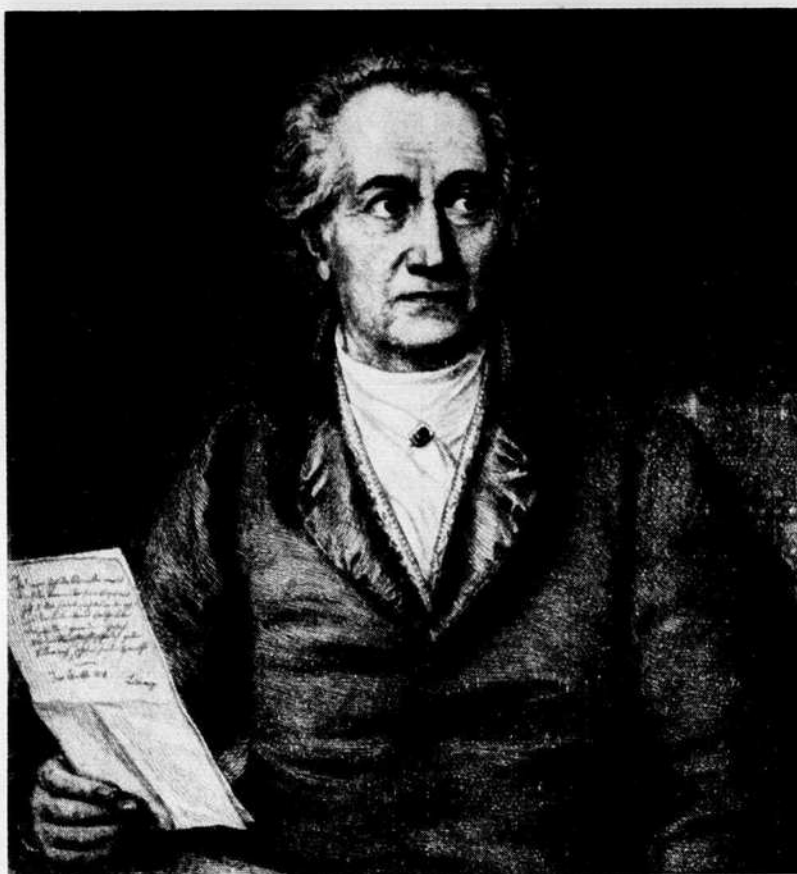
Sono appena otto versi: ma quante cose in questi piccoli otto versi! Noi abbiamo accennato soltanto ad una: al « viandante », *der Wanderer*, che è ancora, dicevamo, il viandante dello *Sturm*, nella cui anima tumultuano e ribollono gli echi, i gridi dello *Sturm und Drang*, ma che è diventato — cosa importante — un viandante « notturno »; e infatti tutta la poesia è il canto di uno che cammina, che va in mezzo al silenzio e al mistero della notte.

Basterebbe l'inizio, così notturno, cioè fasciato di silenzi lunghi, misteriosi. Si vedano quei quattro monosillabi, nel primo verso, di cui tre cominciano con la consonante *d*; e il variare delle vocali *e, u, o*, ripreso poi dal *e* del quarto monosillabo; e il quinto monosillabo *bist*, in un solo verso: *der du von dem Himmel bist*. Già in questo primo verso è l'inizio di una dolcezza arcana, come onda che si fora entro i silenzi sterminati della notte; poi subito, nel secondo verso, così semplice, nella posizione e nella scelta delle parole e pur così dolce e misterioso: *alles Leid und Schmerzen stillest*, « e ogni pena, ogni dolore acqueti ».

Anche la variante al verso secondo, che solo più tardi, nel 1788, fu introdotta da Goethe, cioè *alles Leid*, « ogni dolore » al posto di *alle Freud* « ogni gioia » ha il suo significato; quasi come se insistesse sullo stato d'animo pieno di dolore del viandante, quasi volesse dimostrare che, a parecchi anni di distanza, dodici anni dopo, Goethe ricordava piuttosto l'ansietà che le gioie di quel particolare momento in cui la poesia fu scritta.

Il sesto verso: *Was soll all der Schmerz und Lust?*, « a che tutto il dolore e la gioia? » indica, con un gesto che chiamerremmo quasi mistico, l'allontanamento, il dispregio, sia pure momentaneo, di tutta la vita, e il rifugio invece nel *süsser Friede*, nella « dolce pace » dell'anima. Per la quale pace giustamente si è richiamato *der Friede Gottes*, « la pace del Signore » che, seguendo quel movimento concentrico di un cerchio vastissimo quarantatrè anni dopo Goethe avrebbe ritrovato nella « Elegia di Marienbad »: *Dem Frieden Gottes, welcher euch hienieden mehr als Vernunft beseliget*, « alla pace del Signore che voi quaggiù, più che la ragione, inonda di beatitudine ». Quella pace che — rammenta la maggior parte dei commentatori, seguendo un concetto nettamente religioso — *die Welt nicht gibt*, « il mondo non dà », secondo la parola di San Giovanni.

Ma la meraviglia di questa poesia è che in otto piccoli versi sia chiusa tanta vasta eco del mondo; che in questa poesiola la quale, anche come ritmo, come giuoco di rime, ha l'aspetto di una canzonetta del '700 (e, sotto certi punti di vista, Goethe è sempre uomo e poeta del '700), entri un così vasto respiro di carattere universale.

Bonaventura Tecchi

W. GOETHE in un ritratto di Stieler

Georges Duhamel

« Non parlare, fratello dal collo lacerato! Incontrare il tuo sguardo, è quello che mi basta. E vedere mi basta quella piega profonda — che, palpitando, verso la tempia s'allentana, — e la pupilla mobile ed ansiosa — che s'allarga sull'intima tua ombra, — e tutto questo corpo, steso davanti a me — come pagina scritta nel mio stesso linguaggio. — Il tuo corpo! Vuol dire: fino all'unghia del mignolo, — alla pelle rugosa dei ginocchi, — fino ai poveri orecchi tagliuzzati dal vento, — fino ai piedi gonfiati di vene laboriose! — Fratello, non sai dunque che, se rabbrividisci, — come ramo di pioppo anche io rabbrividisco? — Che se la tosse romba nel fondo del mio petto, — non esiste più gioia alcuna pel mio petto? — Se geme l'aria mentre lacera la tua gola, — e come può cantare a entrar nella mia gola? — Se t'ha dimenticato il sonno, questa notte, — credi ch'esso potrà colmarmi, quest questa notte? — E così dunque, o mio compagno, non parlare! — Faresti sanguinare la tua gola ferita! — Guardami solamente dentro gli occhi, — Guardami solamente dentro il cuore. — Lascia cadere solamente nella mia mano — questa tua grossa mano, sì robusta e sì debole. — Così, o mio compagno; e non dire più nulla, — tu che avresti però tante cose da dirmi! ».

Chi canta con voce così umana, con vibrazione così comprensiva, con parole così semplici, anche, quali certo non si è usati a udire in mezzo a tanti bizantinismi, a tanti arzigogoli di poetoni e poetini della « torre d'avorio » più o meno ermeticheggianti e, quindi, irrimediabilmente avulsi dalla vita? Questa è la *Ballata dell'uomo dalla gola ferita*, e l'abbiamo recata in italiano da un poeta di Francia; nè si stupirà che questi si chiami Georges Duhamel. Non per nulla *umano*, non per nulla curvo sulle sofferenze dei suoi simili, poi che — al secolo — medico oltre che letterato, e il letterato, lui, si sa, è giunto all'*habit vert* d'« Immortale », alla poltrona dei Quaranta dell'*Académie Française*.

La formazione stessa di Georges Duhamel, le sue origini, spiegano, del resto, quel suo carattere di profonda comprensione umana e, quasi, di socialità. E' necessario riandare con la mente al 1906 e alla fondazione di quella famosa *Abbaye*, dalla quale dovevano uscire nomi divenuti di poi illustri, con il Duhamel, Charles Vildrac, René Arcos, Jules Romains, e, con essi, addirittura tutta una tendenza che ebbe ad imprimere, sulla poesia francese, per alcuni anni, una traccia notevole: *l'unanimismo*. Il futuro autore della *Vie des martyrs*, Duhamel, non aveva, allora, che ventidue anni, e, con pochi amici, si ritirava in una vecchia casa di Créteil, sulle rive della Marna. In quel piccolo falansterio di spiriti fervidi cominciavano ad essere dibattute idee nuove, ch'erano vere e proprie sementi d'avvenire. Con mezzi di fortuna, i poeti stampavano essi stessi, all'Abbaye medesima, le loro proprie opere; e la prima raccolta del Duhamel, *Des légendes, des batailles*, ebbe, per l'appunto, tale pittoresca nascita che conferisce oggi, a quella rara edizione, un valore anche mercantile inestimabile. La storia dell'Abbaye, ricca, oltre tutto, di aneddotica, è stata minutamente stesa ed è entrata, sia pure di scorcio, in ogni manuale di letteratura francese.

Ciascuno dei poeti dell'Abbaye — e ai nomi citati si possono aggiungere quelli di Pierre-Jean Jouve e Georges Chennevière — pur avendo in comune alcuni caratteri, massime questa brama di farsi espressori di sentimenti non più dell'individuo per sè, ma dell'individuo in quanto parte della collettività; ciascuno, diciamo, ebbe a compiere, dopo i due anni di sodalizio a Créteil, nel corso dei lustri successivi la propria strada con una « differenziazione » di uno dall'altro ed un crescendo di arricchimento interiore che li portava a poco a poco al traguardo delle più tipiche personalità. Tale, Georges Duhamel, personalità quanto mai complessa, poeta, romanziere, filosofo, drammaturgo, sociologo; divenuto, in una ascesa costante, che va dal Premio Goncourt per la sua *Civilisation* alla *Confession de minuit*, alla *Possession du monde*, a *Deux hommes*, uno dei più pensosi e dignitosi scrittori di oggi. Una serenità grave — è stato detto di lui — ecco il segno del Duhamel. Si sente in lui una grande felicità, quella di vivere, e una nostalgica inquietudine, quella di non vivere abbastanza, di essere limitato. A leggere le sue *Elegie*, si evoca un uomo che ascolta, camminando, il dolce tumulto del suo petto. Abbassa la vista abbagliato da troppa luce. Ascolta respirare il mondo... Un uomo tranquillo guarda vivere gli uomini con una simpatia rattristata; egli veglia a ciò che la sua calma felicità non gli sfugga; offre alla fortuna gelosa il suo grande amore per gli uomini e la sua serena rassegnazione.

Per completare in noi l'immagine di Georges Duhamel, ascoltiamo (ancora in una versione mia) quest'altro canto, in cui, a riscontro con il sentimento di fraterna *pietas* espresso nella lirica iniziale, si esprime invece un sentimento di felicità personale, di ebbrezza intima: lirica che un critico nostro, Giorgio Ferrante, reputa una delle più pure della poesia contemporanea mondiale:

« Era un mattino di maggio — gonfio d'una gioia assurda, — da parer senza misura, — tutto sembrava approvarla. — Pensavo: or eccomi colmo; — non potrà venirmi nulla — in soprappiù d'allegrezza. — La mia parte, l'ho già avuta. — Pensavo alle mille cose — che m'erano state dolci, — l'avvenire non poteva — riservarmi che tristezza. — L'avvenire non poteva — essermi ancora clemente; — non sarebbero più stati, — per me, che amari declini. — Ma a tal punto della vita, — Quattro giovani cavalli — scorsi, lucenti, in un orto, — sotto i meli abbacinanti. — Quei quattro cavalli neri — sotto i bei meli di maggio — io vidi, e fui, per quell'anno, — ancora una volta, salvo ».

Lionello Fiumi

RITORNO DI T. MANN

E' tornato per ripartire prestissimo, dopo un soggiorno di appena due settimane. Pare gli scotti sotto i piedi questa sua patria germanica dalla quale era rimasto assente — in esilio — sedici anni. E' tornato in occasione del centenario di Goethe — sia Francoforte che Weimar gli hanno conferito il premio intitolato al massimo poeta tedesco, ond'egli è titolare per così dire del premio Goethe bipartito, est e ovest — e qui nella capitale della bizona ha commemorato il grande figlio della città del Meno. Ma la ragione vera del ritorno è una altra, l'ha confessata lui stesso ad un amico. Desiderava riconciliarsi col suo popolo: Non volevo — ha detto — morire in discordia col mio paese.

La riconciliazione come atto ufficiale c'è stata, era implicita del resto nel conferimento del premio, e come sempre succede in cerimonie di questo genere molte cose penose sono state passate sotto silenzio, ambedue le parti vi hanno steso sopra il velo dell'oblio.

Rivolgendogli un indirizzo di omaggio nella storica Paulskirche il borgomastro di Francoforte non ha detto delle critiche acerbe che l'assegnazione del premio ha suscitato in tutto il paese, ha ignorato la violentissima campagna di stampa scatenatasi proprio in quei giorni contro lo « americano » Thomas Mann come artista, come tedesco, come uomo. Ha esaltato invece lo strenuo avversario del nazionalsocialismo, il grande scrittore che con la sua opera onora il paese, ha celebrato l'appassionato cultore di studi goethiani. Mann ha risposto leggendo il discorso commemorativo di Goethe, del quale buona parte era dedicata al suo « caso » personale.

E' stata un'autodifesa bellissima come opera d'arte — è un virtuoso della lingua e dello stile — ma un pò fredda. Ha lasciato l'impressione di chi è convinto di non avere da rimproverarsi nulla di nulla, non c'era il calore di chi sente pesare su di sè la condanna del suo popolo. Malgrado il passaporto americano — ha detto — si sentiva tedesco, era sempre stato tedesco, aveva vissuto e sofferto all'estero il dramma della sua terra, mai aveva pronunciato le parole di condanna collettiva che gli erano state attribuite, le sue fiere rampogne alla radio erano dirette unicamente contro i governanti nazisti. Nè ha dimenticato di ricordare che mai aveva voluto scrivere in inglese malgrado le grandi pressioni esercitate su di lui in America. Ha dimenticato invece quel che tutti in Germania ricordano: le radio-invettive che lo hanno fatto odiare come quando disse che « nel volto barbaro e criminale del nazionalsocialismo » ravvisava « i lineamenti del popolo germanico ». Ha colto l'occasione per passare al contrattacco, per deplorare che la nazione tedesca si sia inebriata di nazismo, e gli intellettuali e la borghesia non siano tempestivamente insorti come lui. Ha anche spiegato perchè non era tornato prima a salutare il suo paese: per una sorta di timidezza, perchè tutti quegli anni la Germania era stata per lui come un incubo. Spiegazione plausibile, ma quando, subito dopo la fine della guerra, la città di Monaco che gli era particolarmente cara, lo aveva sollecitato a farle visita, aveva rifiutato piuttosto seccamente: Sono troppo vecchio — disse allora — lo spettacolo delle distruzioni mi riuscirebbe intollerabile, sono troppo abituato alla vita nella mia nuova patria, la California.

Ha parlato senza mai alzare la voce, con frigida urbanità e con quel tono di « suffisance » che gli è innato e che irrita tanta gente. Le previsioni dei pessimisti che temevano qualche fischio, non si sono avverate anche perchè i suoi nemici erano rimasti a casa. Ci sono stati, invece, moltissimi applausi, tutti ufficiali.

La riconciliazione ufficiale è dunque andata bene, secondo il programma. Di più non si poteva attendersi, nè pretendere. Perchè la campagna di cui dicemmo dianzi, benchè partita da gente di lettere e da esponenti della vita politica, esprime un sentimento confusamente sentito dalla massa della popolazione. Anche chi non ha mai letto un rigo di Mann sa che egli durante e dopo la guerra ha imprecato alla Germania.

La campagna è cominciata esattamente una settimana prima del suo arrivo. Sulla rivista amburghese « Die Zeit » assai diffusa in tutto il Westen, il critico letterario Herzmanovski gli ha giuocato il brutto tiro di spulciare dalla sua « Phantasie ueber Goethe » contenuta in « Neue Studien » tutto quel che di poco lusinghiero egli aveva scritto su Goethe e di pubblicar l'insieme — frasi avulse dal contesto che ne attenuava, nell'originale, o ne modificava il senso e il peso — in guisa da costruirne un quadro denigratore del poeta, sotto il titolo: Ecco Goethe visto da Thomas Mann. Un tiro perfido. E' stato come un segnale. Moltissimi altri giornali di tutti i Laender hanno attaccato il « rinnegato » con parole acerbe, irose, piene di astio. Pochi lo hanno difeso con calore di convinzione, un unico partito gli ha mandato una lettera di saluto: il partito comunista. Perchè, il figlio suo Klaus, recentemente suicida in Svizzera, era comunista di idee se non di tessera, e la figlia Erika è un'attivista. Egli stesso del resto, conversando coi giornalisti qui a Francoforte, ha condannato il comunismo come metodo, ma come idea ha precisato che lo rispetta: trova che esprime una aspirazione di benessere, alla elevazione della umanità.

Ma quel che ci sembra grave nel « caso » Mann è che egli ha perduto non solo il contatto personale, affettivo, col suo popolo ma anche quello artistico. Delle sue ultime opere la più nota, il « Doktor Faustus », è molto discussa in Germania, le critiche prevalgono largamente sui consensi, la gioventù studiosa la rifiuta come troppo noiosa. Anche coloro che in questi giorni lo difendono come scrittore dicono garbatamente che per la massima parte dei tedeschi l'opera sua è superata: quella precedente alla guerra non dice nulla alla generazione presente, la lascia indifferente, quella recente non riesce a toccarne il cuore. Forse veramente Thomas Mann fa bene a tornarsene in America, forse stona nella Germania odierna straboccante di dinamismo disordinato, refrattaria a quell'ordine pedante e un po' pesante di esposizione e di concetti nel quale fiorisce l'arte sua. Era impossibile forse per lui riconciliarsi col suo popolo in un'ora siffatta, impossibile trovare gli accenti che l'avrebbero riavvicinato alla sua nazione: ma certo glie l'hanno impedito anche la sua freddezza di « Norddeutscher » di Lubecca, la sua mancanza di comunicativa e di espansività e un pò anche quella sua sicurezza di sè e del suo prestigio mondiale che trapela in mille nonnulla. Anche quando ha confessato di essere un poveruomo come tutti, alle prese con l'eterno travaglio dello spirito ed ha detto che se non avesse il rifugio dell'arte, della fantasia che gli permette di creare e vivere le avventure di un mondo fittizio non saprebbe trovare alcuna ragione nell'esistenza, anche allora era freddo: le parole erano commoventi, il tono assai meno.

Ci sono nell'arte pianistica dei virtuosi-prodigio che non vibrano nè fanno vibrare l'uditorio. Così è apparso Thomas Mann.

E' tornato per ripartirsene in fretta ma se avesse trovato intorno a sè calore di accoglienze, non solo il plauso obbligato delle autorità ufficiali ma l'ammirazione affettuosa del popolo e dei discepoli, crediamo che forse avrebbe deciso venire nuovamente in Germania per rimanervi. Certo la consorte, una simpatica vecchia signora in nero, che lo accompagna, preferirebbe attendere il tramonto della vita in terra tedesca. Ce l'ha detto lei stessa.

Cario Trotter

● E' uscito a Londra per l'Editore che già ebbe a pubblicare i primi tre, il quarto volume « Laughter in the Next Room » (Risa nella stanza accanto) della monumentale biografia di Sir Osbert Sitwell, i cui precedenti volumi « Mano sinistra, mano destra », « L'albero scarlatto » e « Il grande mattino » fanno la storia sociale di tatta una generazione fino alla guerra mondiale.

Seguirà un quinto ed ultimo volume.

● Il « Premio Pulitzer 1947 » per il migliore romanzo americano fu assegnato a Robert Penn Warren, per il suo lavoro « All the King's Men ». Il grosso romanzo (sono seicento pagine di fitta stampa) appare oggi stampato in Italia presso l'Editore Bompiani sotto il titolo « Tutti gli uomini del Re » nella traduzione di Luigi Berti.

● Per iniziativa della Università di Aix-en-Provence è stata organizzata alle Fontane di Veucluse una giornata petrarchesca per commemorare il seicentenario della morte di Madonna Laura.

Oratori francesi ed italiani hanno, attraverso la rievocazione della poesia del Petrarca e di Laura, esaltato i legami culturali tra l'Italia e la Francia.

● Per i tipi della Viwing Press di New York è stata pubblicata la traduzione inglese del romanzo di Vasco Pratolini « Storia di poveri amanti » edito da Vallecchi.

● L'editore Rizzoli pubblicherà un romanzo dal titolo « I superflui » di Dante Arfelli, di Cesenatico, ventottenne, professore di scuola media, che ha vinto il « Premio Venezia ».

SPIRITI E FORME DI DINO CAMPANA

Più si allontana da noi la figura mortale del poeta, più il cielo della sua singolare poesia chiarisce decisamente d'un lume sconvolto, se riascoltiamo la voce che sembrò impegnare tutto il suo coraggio a risalire lo spasimo della follia, pur di affidarci il senso della nostra devastata esistenza.

Queste di Dino Campana sono dunque parole di commozione e di sgomento, la cui penetrante energia di convinzione lascia quasi smarriti, per l'esuberanza di una natura poetica particolarmente dotata, la quale non ebbe bisogno di indulgere nè alle poetiche di moda nè agli artifici del mestiere, poichè trovò in se stessa il calore emotivo del suo canto.

Ma i primi critici di Campana non seppero enucleare un giudizio soddisfacente della sua poesia, poichè da un lato furono profondamente impressionati dagli insoliti particolari della sua tragica vita e si compiacquero quindi di quell'alone di fantasiose leggende che aveva accentrato una curiosità quasi morbosa non tanto sul poeta, quanto piuttosto sul nomade, sul maledetto, sul forsennato; dall'altro, trascinati da così passionale interesse (del tutto extra-artistico) per la figura « umana » del poeta, levarono lodi entusiastiche alla sua opera e gridarono al « poeta grandissimo ».

Dell'una e dell'altra deviazione il poeta stesso fece in parte giustizia, quando dall'asilo di Castel Pulci, non senza un certo risentimento (o compatimento) rettificò o smentì nettamente i facili pettegolezzi giornalistici del Binazzi e, sul « poeta grandissimo » osservò: « Ma... sono esagerazioni ».

In seguito, la critica più responsabile seppe scartare quasi interamente ogni intrusione di natura biografica o neurologica: Gargiulo trascurò infatti la formula dell'« infelice di genio » e Bo consigliò saggiamente di « abolire la suggestione dello spettacolo ».

IL POETA "RIBELLE,,

Su questa via, si riuscì ad indagare con più seria penetrazione le caratteristiche dell'arte del Campana; tuttavia restavano nelle valutazioni residui di definizioni psicologistiche, non pertinenti e non sempre esatte, sicchè motivi critici tropo ripetuti, fino a diventare luoghi comuni, vanno ancor oggi vagliati al paragone dei testi poetici, e negli stessi rilievi biografici vanno cercate prospettive più sicure e distinzioni più nette.

Sul piano del « mondo » non crediamo, ad esempio, che competa al Campana la qualifica di « ribelle », attribuitagli certamente per un mal inteso accostamento con la « revolte » di Rimbaud, cui non sempre a ragione egli fu avvicinato. Appartengono alla mera biografia certe innocue sue irregolarità nei confronti dell'ordine costituito, in Italia e fuori; nè d'altra parte può essere considerato anarchismo l'estraneità del poeta a contingenze storiche della epoca sua: Campana fu piuttosto ai margini che contro la società. Un umanitarismo socialistoide che intese, tra l'altro, riconoscere la nobiltà nell'abitazione e che aveva già fruttato notevole estrinsecazioni polemiche nella letteratura europea, potè influire sulla sua sollecitudine per i reietti, i diseredati, le prostitute, senza che tale atteggiamento possa considerarsi un indice di ribellione.

Nè Campana fu un maledetto, almeno nel senso con cui questo termine viene generalmente usato per analogia con i « poetes maudites » del simbolismo francese; gli sono estranei quei modi di deformazione — cercata o subita — della fantasia e del subcosciente, quel contrasto drammatico tra i procedimenti espressivi di rarefatto analogismo, parossisticamente tesi al simbolo o alla « cifra » dell'essere, e le morbose esaltazioni del laido, del macabro, del vizio.

Gli stessi termini « nomade » e « nomadismo », così spesso ripetuti per il Campana, sono senza dubbio da accogliersi, ma non senza averne corretto la comune interpretazione. Confortati da una testimonianza personale del poeta, lettori troppo presi dal fascino della sua avventurosa stagione mortale ne spiegano i vagabondaggi con il luogo comune dell'artista incompreso che tenta addolcire la sua disperata irrequietezza mutando cielo e gente. Ma il nomadismo di Campana è di diversa natura: è un modo di esistere, il « suo » modo di esistere, che non consente consolazioni di sorta; chè anzi, nel camminare inevitabile, la sua fantasia patisce spasmodicamente l'ossessione di certe figure e scenari. Solo importa vedere se da quella testimonianza meramente biografica si possa dedurre un aiuto per una più intima chiarificazione del processo creativo.

Sgombrato il terreno dalle approssimazioni e dalle facilonerie, occorrerà rintracciare criticamente, sulla esclusiva base del testo, i caratteri essenziali della poesia; il che richiederebbe un meno rapido e più approfondito discorso. Ma volendo, qui, dare qualche cenno, avvertiremo come particolarmente feconda si riveli la constatazione della « sensualità », purchè assunta nel senso più lato (e dunque etimologico) del termine.

La sensualità costituisce il rapporto spirituale ed espressivo di Campana con il mondo esterno, in quanto le forme della realtà si configurano dentro di lui secondo una misura mirabile dei colori, dei contorni e delle dimensioni, misura niente affatto descrittiva o veristica, ma anzi tutta sostenuta dal calore di una « visione » che si realizza, nei momenti migliori, in un clima trasfigurato ed ardente. La sensualità di Campana (da distinguersi in ogni caso da quella d'annunziana) non è tanto, o non è solo, nei termini, quanto piuttosto nell'impasto melodico del tono da lui creato, soprattutto nella evocazione della notte, la cui fisicità è straordinariamente interiorizzata, e del suo colore, che non è propriamente il viola, come sostiene il Bo, bensì un rosso fosco-cinereo.

Ma approfondendo ancora l'indagine sul valore della sensualità, toccheremo la ragione del suo pathos: il movimento. La voce di Campana si muove eroicamente verso un limite fantastico di stasi, di estrema dolcezza, e combatte contro le intrusioni perturbatrici per toccare alfine la riposante contemplazione; ma poco dopo un opposto richiamo dissolve la conquistata tenerezza di immagini e la voce, sotto l'urgere di forze contrarie, si sposta, lentamente o bruscamente, verso le regioni dell'angoscia, ove passano figure beffarde e sfrenate, talora in contorcimenti paurosi; dal tormento di questi climi spasmodici, rinasce allora l'anelito alle visioni soavi, in una alternativa perenne.

Ecco un esempio del primo stadio poetico: « Laggiù avevano tratto le lunghe vesti mollemente verso lo splendore vago della porta le passeggiatrici, le antiche: la campagna intorpidiva allora nella rete dei canali: fanciulle dalle acconciature agili, dai profili di medaglia, sparivano a tratti sui carrettini dietro gli svolti verdi. Un tocco di Campana argentino e dolce di lontananza: la Sera: ..... ».

DUALISMO DI CAMPANA

E del secondo: « Fu scosso da una porta che si spalancò. Dei vecchi, delle forme oblique ossute e mute, si accalcavano spingendosi coi gomiti perforanti, terribili nella gran luce..... Una donna dal passo dondolante e dal riso incosciente si univa e chiudeva il corteo..... Strisciavano le loro ombre lungo i muri rossastri e scalcinati..... È la donna sorrideva sempre di un sorriso molle nella aridità meridiana, ebete e sola nella luce catastrofica ».

Questo disperato dualismo si realizza anche nel contrasto delle figure femminili: alla giovane meretrice, amico termine di riposo e di oblio, ravvolta in tenera — se pure un po' malata — sensualità, si affianca l'adulta ruffiana « dal profilo di montone », disgustosa di regale opulenza, immagine di un mondo nemico, intimamente guasto e barbarico.

Tale movimento tra i due poli di ispirazione non va minimamente confuso con l'oscillare della poesia del Campana fra i toni espressivamente raggiunti e quelli in cui la sua voce si smarrisce e precipita nelle allucinazioni incontrollate dello schizofrenico.

Intendiamo qui individuare non la cronistoria dei lucidi intervalli del Campana, ma due momenti ugualmente validi della sua condizione poetica, definibili, se fosse lecito (e sforzando i termini) con le espressioni usate dal Nietzsche: spirito apollineo e spirito dionisiaco.

Gli smarrimenti ossessivi del poeta sono un'altra cosa: e non c'è bisogno di farli risalire alla « profondità o ineffabilità stessa dell'ispirazione » (Gargiulo) o ad « un'ansia maggiore, una ricerca sconosciuta e tremenda » (Bo); basterà spiegarli con l'impotenza o con l'intrinseca debolezza del poeta, lasciando ad altri, se vorranno, le disquisizioni sulle cause psico-cliniche di quel mancato equilibrio di forma.

DINO CARUSO « Il trasporto del morto »

ACCOSTAMENTI GENERICI

Ciò facendo, noi avremo evitato un po' di retorica (sia pur nobilissima) e non avremo in nulla scalfito la figura di Campana poeta, la cui forza indiscutibile sta tutta nell'originalità prepotente del suo canto. E se nel timbro assolutamente inedito consiste il segno distintivo della grande poesia, a quella del Campana è impossibile negare il valore di una vera e propria rivelazione (in tal senso l'aggettivo « orfico » — che è nel titolo dei *Canti* — appare non solo giustificato, ma sommamente indicativo).

Insufficienti a minare questa originalità appaiono i facili riscontri dei modi futuristi, impressionisti e d'annunziani i quali, proprio per essere troppo agovelmente individuabili, si rivelano, ad una più approfondita lettura, del tutto estrinseci e circoscritti, cioè esclusi dall'organatura del genuino discorso poetico. Tali movenze di importazione hanno qualche volta intenzione funzionale, ma risultano per lo più posticce e, in definitiva, di quantità trascurabile.

D'altra parte, l'accostamento al Carducci (soprattutto per l'aggettivazione) sostenuto, con diverso intendimento, dal De Robertis e dal Contini appare così generico e scarsamente documentabile, da non potersi accogliere, se non limitandolo ai rari casi effettivamente accertati.

Piuttosto credo siano da tener presente le indicazioni di Ungaretti, quando sottolinea l'importanza dei valori fonici in Campana, richiamando l'analoga esperienza che di quei valori aveva fatto Mallarmè. Ma ancora più importanti le acute penetrazioni di Ungaretti su quel singolare parallelismo lirico, per cui il Campana segue da un lato lo svolgersi delle immagini presentategli dal regolare scorrere della sua memoria, mentre dall'altro puntualizza certi « momenti » poetici che si distaccano da quel flusso per acquistare una vita autonoma, non più come memoria, ma come sogno.

In questo sdoppiamento della coscienza consiste certo un altro elemento dell'originalità del Campana, almeno per quanto riguarda la poesia (per il romanzo, simile procedimento è rintracciabile in Joyce); inoltre, su quei momenti di distaccato sogno, che in genere risultano tra i più validi poeticamente, è possibile fondare una analogia con le fulgurazioni liriche (le « illuminations ») del Rimbaud.

La misura più alta dell'originalità campaniana è certo nelle prose, « in questo discorso ritmico riccamente disteso », in questa « musica abbandonata, ma che raggiunge le sponde della forza » come fu detto; tuttavia non crediamo che il « testo » migliore del Campana sia « Piazza Sarzana » indicata dal Bo, ma piuttosto « La notte » soprattutto nelle prime strofe, miracolosamente aliene da sbandamenti, orchestrate in magica e sostenuta melodia.

Anche in questo esile, « Taccuino » di inediti a cura di Franco Matacotta (Edizioni Amici della Poesia, 1949) le più profonde vibrazioni vengono dalle prose, come quegli « angeli gotici che la luna bianca insanguinava agli angoli della bocca » o, nella « Chiacchierata serale » quel mazzo di fiori secchi, e la vetrata e l'intravista figura d'amore, tutte immagini svolte in un discorso denso e pur svagato, aperto ad insolite notazioni: « come un peso sconosciuto sull'acqua corrente la cicala canta ».

Numerosi, qui, i riferimenti alla « letteratura nazionale » con accenni assai vividi ai poeti più disparati: Dante, Carducci, Leopardi, d'Annunzio, Soffici; ma ancora più notevoli certe movenze di sconfortata ironia: « Essendo una carogna in decomposizione, abbraccio l'universo...

P.S. — A volta infilo una camicia rossa per spaventare i passeri.

Monsieur Pappin, per la mia ingenuità naturale volli fare lo sbirro ma poi vidi la filosofia ».

Agli accenti più carichi di corpose sensazioni (« nella chiesa del mio paese gli arcipreti cantano con voce di bue ») si alternano le note di sorridente delicatezza: « Al Paszkowski è un dolce noioso sereno sulla vecchia pietra col vento che mette in follia le bandiere troppo fitte. Le signorine del magistero siedono con noi giovani poeti che scegliamo l'aviazione. I camerieri a pause lente camminano stanchi ».

DI ALCUNE VARIANTI

Nonostante la frequenza degli slittamenti e delle dispersioni, il tono troppo spesso confuso e brancolante, prigioniero di alcune ossessionate ripetizioni (come l'immagine dell'« acqua che cola per conche verdi »), questi inediti presentano un interesse notevole: la loro pubblicazione, di cui dobbiamo essere grati al Matacotta, apre fra l'altro la possibilità di un interessantissimo studio su certe varianti campaniane nelle diverse edizioni. Matacotta scrive che questi frammenti « forse nulla aggiungono alla maggiore comprensione del poeta e alla sua fama ». Pur senza esagerare l'importanza di queste pagine, ci sembra invece che esse rechino un utile, se pur limitato, arricchimento alla conoscenza delle tonalità liriche del Campana.

Del resto, anche nelle poesie in versi non mancano efficacia di soffetenze ed essenziale equilibrio di ritmo, come nella musica di una armonica « addolcita nel rantolo » o nel « Canto proletario » ove la leggenda di un popolo pezzente e duro, affranto dal fatalismo, trova la sua voce, in un fraseggio spezzato e randagio.

E brillano qui certi attacchi fermi in purezza di contenuta emozione e immagini di librata dolcezza:

come una melodia blu
sulla riva dei colli ancora
tremava una viola.

oppure:

l'acqua ha la criniera d'argento.

Mario Petrucciani

PROBLEMI
del romanticismo

Non appaia presuntuoso il voler trattare tanto argomento nella « colonnina di spalla »: presunzione sarebbe se si volesse affrontare il problema del romanticismo, sia pure secondo un aspetto limitato e marginale.

Ma in realtà qui si tratta solo di avanzare una considerazione cui ci inducono le recenti discussioni sull'argomento e gli accenni che noi stessi siamo venuti facendo nel discutere taluni orientamenti odierni della cultura in genere e dell'arte in specie.

Il romanticismo ha avuto importanza determinante nella vita moderna. Chi potrebbe azzardarsi a negarlo?

Per più di un secolo le lettere, le arti, la musica, la politica, perfino i galantuomini tutti d'un pezzo e tutti d'un colore, sono stati creazione concreta ed efficiente dello spirito romantico. E se alcune espressioni di quel mondo inducono al sorriso per certi loro eccessi, una critica più meditata ed obbiettiva rivela anche in essi una prepotente espressione di personalità e di spiritualità.

Il romanticismo è stato la beneficiata dell'individuo pervenuto a maturità dopo due secoli di travaglio, di meditazioni e di lotte: dall'individualismo religioso di Lutero, a quello filosofico di Cartesio, a quello politico di Rousseau: forse non eredi, ma certo esasperati e non fedeli cultori dell'umanesimo italiano (età, quella umanistica, tanto discussa ma che pure andrebbe riguardata secondo valori e principi ancora non del tutto impostati e chiariti).

Ma dove è arrivato il romanticismo?

Che i suoi aspetti contemporanei vadano ricercati nelle esasperazioni dell'irrazionalismo, dell'esistenzialismo, del surrealismo, pare sia concetto ormai di ragion comune. Che queste esasperazioni siano frutto dello squilibrio, tipicamente romantico, fra l'io e l'universo, fra l'individuo e il tutto nel quale l'individuo stesso agisce, e illazione alla quale non si dovrebbe poter sfuggire.

Ma allora, volendo considerare questi aspetti così sterili e deleteri della odierna cultura, e desiderando non solo parlar di crisi, ma tentarne la risoluzione, non ci si deve necessariamente chiedere: donde è venuto, cosa doveva fatalmente dare il romanticismo? e quali sono le sue carenze di struttura?

Questi sono gli interrogativi che ci si deve porre, questi i problemi, le origini, le ragioni della polemica che vuole opporre alle manifestazioni dello spirito romantico non il classicismo ma la classicità con i suoi valori di universale equilibrio, di umana penetrazione, di concreta socialità.

Fu un bene la polemica che un secolo e mezzo fa all'incirca oppose il romanticismo giovane al vecchio, decadente e arcadico classicismo.

Ma, se oggi si intuisce come necessaria l'esigenza di opporre una giovane classicità al vecchio, decadente e arcadico romanticismo, deve essere anzitutto lecito (ed è necessario) chiedersi come e perchè quel romanticismo, malgrado la validità di talune opere create e di taluni avvenimenti generati, sia origine del fallimento cui sembra andare incontro lo spirito contemporaneo.

Individualismo religioso, individualismo filosofico, individualismo politico sono le matrici e le basi del romanticismo? E quale effetto ha avuto tutto ciò sul pensiero, sull'arte, sulla vita del mondo moderno? Dove bisogna risalire perchè il pensiero, l'arte, la vita ritornino alla loro genuina natura?

N. F. Cimmino

Celebrazioni dannunziane a Pescara

In occasione delle celebrazioni dannunziane, promosse dal Comitato abruzzese presieduto dall'on. Giuseppe Spataro, dal 28 al 31 agosto p.v., avranno luogo nella suggestiva pineta di Pescara, quattro eccezionali rappresentazioni della « Figlia di Jorio ». Interpreti principali del capolavoro dannunziano saranno Elena Zareschi, nella parte di Mila di Codro, Salvo Randone nella parte di Aligi, Camillo Pilotto nella parte di Lazzaro di Roio, Lola Braccini nella parte di Candia della Leonessa, ed ancora Marga Cella, Enrico Glori, Carlo Lombardi, ecc.

La regia dello spettacolo è di Corrado Pavolini, assistito da Francesco Savio e Mara Poeta. Le architetture sceniche di Virgilio Marchi, realizzato da Carlo Santonocito, i costumi su bozzetti di Fabrizio Carafa d'Andria. La organizzazione generale è di Guglielmo Cortese.

INEDITI DEL SOLOMÒS

Il 9 aprile 1798 nasceva a Zante Dionisio Solomòs, il poeta nazionale della Grecia moderna. E' noto come l'educazione letteraria del Solomòs si sia compiuta in Italia e alla scuola di maestri italiani, di quanta stima e ammirazione siano stati circondati i suoi primi tentativi poetici in lingua italiana, e come soltanto tardi, tornato in patria, il poeta abbia faticosamente trovato la dimora espressiva della sua nobile ispirazione nella lingua materna, riconquistata attraverso dure e lunghe prove, e avviata da lui a divenire lo strumento letterario del rinato popolo greco. La produzione italiana del Solomòs, pubblicata in Grecia a più riprese (edizione di Lodovico Strani, 1822, poi del Quartano, 1859, poi, più recentemente, del Palamàs e del Calosgaros), fu oggetto di considerazione anche in Italia. A parte le antiche testimonianze di un Regaldi o di un Tommaseo, il Canna, il Barone, il Ciuti, il Brighenti, misero in rilievo aspetti e pregi di quella produzione, e il Biagi se ne occupò in un opuscolo in greco nel 1937. La conoscenza del Solomòs italiano fu notevolmente arricchita dalla pubblicazione (1927) di un rilevante numero di inediti ad opera di Costas Kerofilas. Chi scrive dedicò a tutta la produzione italiana del Solomòs un ampio saggio (« Giornale Stor. della letter, ital. », LIX, 1941, fasc. 353-4), e si soffermò poi in particolare sulle poesie di ispirazione religiosa, in un articolo pubblicato sull' « Osservatore romano » del 3 giugno 1944. L'indicazione di interessanti riscontri fra il Solomòs italiano e alcuni grandi poeti della nostra letteratura faceva auspicare uno studio completo degli influssi italiani su tutto il Solomòs, nel cui petto sembrano sempre alitare insieme un'anima greca e un'anima italiana, come felicemente riconobbe Costis Palamàs (« L'anima italiana, così prossima a quella greca, ond'egli si nutrì fanciullo, vivendo nell'aer suo, conoscendola da vicino ed assimilandola, gli atteggiò la fantasia e diede un tono al suo pensiero: fantasia e pensiero che tuttavia si abbeverarono, si vivificarono e si arricchirono di nuova grazia ellenica alla sorgente sentimentale che pullulava entro il suo spirito »). Che la lingua italiana sia stata sempre per il Solomòs un mezzo familiare e immediato d'espressione è comunque attestato da innumerevoli prove. Schemi, note, disegni, correzioni delle maggiori sue opere greche furono redatti in italiano, e fin negli anni più tardi egli affidò all'italiano una vigorosa ispirazione (*La madre greca*), e in italiano scrisse quasi tutte le lettere, anche le familiari.

Mentre la Grecia intera celebrava, lo scorso anno, il centocinquantesimo anniversario della nascita del suo poeta, al quale le maggiori riviste letterarie dedicavano articoli o interi fascicoli commemorativi (si veda il bel numero della « Rivista anglo-ellenica », ov'è incluso anche un saggio di Jenkins, il maggiore studioso straniero del Solomòs), il solerte investigatore Dino Conomos aveva la ventura di rinvenire a Zante un importante complesso di inediti del poeta. Il Conomos affidò la pubblicazione delle carte manoscritte, venerande reliquie ove la singolare grafia del Solomòs è riconoscibile a prima vista, al professore Linos Politis della Università di Salonicco. Il Politis aveva da tempo dedicato amorose cure al Solomòs, e il miglior frutto della sua sapienza di editore era stata la pubblicazione, pei tipi della Casa Icaros di Atene, del I volume dell'*Opera omnia* del poeta zacinzio, comprendente tutte le poesie greche, mentre alla *Donna di Zante* era stato dedicato un volumetto a parte, e il II e il III volume dell'opera complessiva, comprendenti prose, poesie italiane ed epistolario, erano in preparazione o in composizione. Il Politis diede notizia della scoperta degli inediti in una sua comunicazione alla Società Scientifica, e la stampa greca si occupò largamente dell' avvenimento letterario, talora anche con premature polemiche. L'interessamento del Re dei Greci e del Ministro dell'Istruzione, il filosofo e critico Costantino Tsatsos, assicurarono allo Stato greco il possesso degli autografi, ora custoditi nella Biblioteca Nazionale di Atene.

Il complesso di inediti comprende testi poetici in greco e in italiano: il nucleo più importante è costituito da un gruppo di lettere italiane dirette dal Solomòs all'amico Giorgio De Rossi, il quale, nato nel 1780, giudice a Zante, imprigionato dal Maitland per sentimenti liberali, esule in Inghilterra, reduce a Zante dopo il maggio del 1824, fu sempre legato al Solomòs dai vincoli di un affetto fraterno, rafforzato dal matrimonio con Susanna Strani, sorella di Lodovico, intimo amico e primo furtivo editore delle liriche del poeta. Il Politis mi ha fatto l'onore di inviarmi copia dei testi italiani nuovamente scoperti, chiedendomi di collaborare alla revisione. Uno *specimen* dell'edizione di questi inediti viene ora offerto nell'ultimo fascicolo (luglio-agosto 1949) della « Rivista anglo-ellenica ». Ivi il Politis mi ringrazia, con squisita cortesia, del contributo modestissimo che ho potuto dargli, leggendo la copia dei testi, laddove ben più legittima è la riconoscenza che io gli debbo per avermi offerto una assoluta primizia letteraria, consentendomi di informarne i lettori italiani.

I testi italiani pubblicati provvisoriamente dal Politis sono: due satire contro il Roidi, medico di Zante, noto bersaglio della « archilochea saetta » del Solomòs; dodici lettere dirette (trenne due) al De Rossi nel periodo 1824-28, e alcuni biglietti, pure al De Rossi. Ogni testo è tradotto in greco dallo stesso Politis e illustrato da note. Il politis pubblica anche tre lettere in greco (rarissime, giacchè sinora una sola lettera greca del Solomòs era nota), una poesiola d'occasione in greco, e, in fine, una lettera italiana inviata al Conte Niccolò Lunzi, ma intestata Caro Giorgio . . ., e quindi rivolta anch'essa al De Rossi.

Il valore di tutti questi testi è prevalentemente documentario, com'è naturale data la loro natura. Essi fanno luce su un periodo della vita del poeta, compreso fra la pubblicazione dell'*Inno alla Libertà* e la sua partenza da Zante, alludono a episodi e figure della vita quotidiana e privata, ma talora alla fama, alla riputazione, alla attività letteraria del poeta (ad es. alla difficile elaborazione del famoso *Elogio di Foscolo*, che il Solomòs pronunciò in italiano nella Chiesa latina di Zante), e mostrano spesso alcuni lati interessanti della psicologia o delle idiosincrasie del bizzarro poeta. La lettera al Lunzi non rientra nel gruppo delle altre, essendo datata da Corfù, 24 novembre 1833. Essa è forse la più interessante letterariamente, per la vivacità descrittiva e icastica. Ne riportiamo una parte:

« Ho cambiato di casa or sono due mesi e sto fra la Polizia e il Duomo, ed ho in faccia alle mie finestre — proprio in faccia — un matto. Egli a tempo sereno spalanca i suoi luridi vetri; abbassa il capo sulla via cercando cupidamente se sieno uditori, i quali a dir vero non mancano mai; e comincia a predicare di politica, di religione, d'interessi domestici, di morale, con una rapidità di fatue parole, che non è da credere che prima ch'ei finisca, si muova pur uno degli ascoltatori. Ad ognora egli lascia il suo proposito ed entra in tre altri: simile alla scimmia la quale lascia la castagna che stava sgusciando, e girando la zampa a cerchio afferra di subito un fazzoletto, una berretta, ed un pezzetto di carta ai circostanti che ridono. Ma a me più piace, quando, posto fine a' suoi ragionamenti, fa una giravolta sul suo perno, come in atto di scherzo, e si sofferma un pochetto — e la finestra resta ingombra da un'immensa gobba d'una stranissima forma: apparizione improvvisa della quale niun indizio era prima, se già non fosse nel suono di quella voce. Poscia si affanna dietro le sue faccende, cioè batter sedie e tavolini con molta forza, appiccare e distaccare dai chiodi certi suoi cenci, porre sopra un comò un urinale, prenderlo di là fra le braccia e portarlo attorno come fosse suo figliolo, fermarsi e chiuder gli occhi e sbuffare, farsi il segno della santa croce per un quarto d'ora; dopo di che viene alla finestra e scuote ostinatamente un suo cencio, ch'io vidi essere sempre lo stesso: cencio abominoso col quale poi si netta gli occhi e sopra tutto le sopracciglia. Questo è quanto suol fare a mia vista; e non entro a farla da indovino su quello che faccia agli angoli della stanza ove spesso ripara: certo il gobbo si presenta il più delle volte all'uditorio con pallori mirabili. Se non che io non vorrei che tu prendessi la cosa in ischerzo; chè anzi a me preme di muoverti a compassione, sì che m'aiuti a non cadere in disgrazia consimile . . . ».

L'immagine della scimmia ricorre, con le stesse parole, fra gli abbozzi della *Donna di Zante*, in decapentasillabi greci probabilmente indipendenti da quell'opera, e risalenti alla vena satirica del Solomòs, ma di buona fattura metrica. Così il Politis. Al quale auguriamo di portare a compimento una edizione critica definitiva di tutto il Solomòs italiano con quel gusto e quella cura di cui ha dato finora così chiare prove.

Filippo Maria Pontani

Dionisio Solomòs

FALSITÀ CRITICHE

Signor direttore,

in questo delicato periodo di ripresa delle comunicazioni internazionali nel campo della cultura, è facile a giornalisti superficiali, e a propagandisti interessati, imbrogliare le acque, appoggiando la loro ignoranza o malafede all'ignoranza del pubblico, specie in campi ove il controllo è più arduo e pochi sono i competenti.

Dalla Grecia ci viene da tempo la propaganda organizzata di un gruppo di scrittori, i quali, arrogandosi di rappresentare quanto di meglio la letteratura neogreca possiede in fatto di poesia e di critica d'arte, cercano di creare una risonanza attorno ai loro nomi insignificanti. Il prof. Bruno Lavagnini della Università di Palermo, che da molti anni segue con rara competenza e fine penetrazione i movimenti letterari della Grecia moderna, ebbe occasione di protestare pubblicamente, sulla « Fiera Letteraria », contro l'epiteto di « nuova Saffo » attribuito, con iperbole imperdonabile, alla signora Rita Bumis Pappàs, gentile poetessa, non priva di buone qualità, ma affatto trascurabile nell'Olimpo neogreco e tanto più in quello internazionale. La protesta valse al Lavagnini private ingiurie di un giovine e volenteroso pubblicista, che si sentì punto sul vivo da un accenno alla superficialità della propria informazione. Ma la signora Bumis Pappàs trovò difensori più validi del suo primo paladino italiano, quando il di lei marito, il poeta e critico Nicos Pappàs, assunse in proprio l'impresa propagandistica e trovò credito, prima presso la rivista « Pagine nuove » di Roma, che nel fasc. di marzo-aprile 1949 *ospitò un suo articolo pieno di enormi inesattezze e di grossolane e tendenziose sproporzioni, su* La cultura nella Grecia moderna, *poi presso l'enciclopedico Niccolò Sigillino, che, probabilmente senza avere mai letto nel testo originale neppure una riga dei poeti di cui si occupa, disserta sulla* Moderna poesia greca *in uno scombinatissimo articolo pubblicato dal giornale « Il Popolo » di Roma il 21 luglio u.s., avvalorando le sciocchezze del Pappàs e presentando come* minori e superati *gli unici autentici poeti « europei » che abbia oggi la Grecia (Seferis, Elitis e altri della generazione del '30 ed esaltando come nuovi astri del firmamento poetico ellenico il Pappas, sua moglie, suo cognato (un poeta addirittura « cosmico ») e i poeti della sua cricca. Questa mancanza di qualunque senso delle proporzioni è evidentemente dovuta a ignoranza della materia trattata, conosciuta a orecchio e di seconda mano, tramite la coppia Pappàs: e questa è una scorrettezza gravissima e pericolosa. La « propaganda Pappàs » ha tratto in inganno, purtroppo, anche un giovine studioso di letteratura neogreca, Paolo Stomeo, ben altrimenti dotato di conoscenza diretta dei testi, il quale, in un recente articolo pubblicato dal giornale « L'ordine » di Lecce, esalta sproporzionatamente la figura dell'abile Pappàs.*

M'era parso che il lungo studio amorevolmente dedicato alle lettere neogreche, quella conoscenza dei testi e quella sensibilità critica di cui oso sperare di aver dato qualche prova nei miei studi, mi dessero il diritto di chiarire l'equivoco, che minaccia di dilagare, sulla moderna poesia ellenica. Ma, poichè dalla Grecia stessa mi sono giunte voci di stupore e di indignazione per tali falsificazioni critiche, il diritto di intervenire mi appare oggi un dovere verso la cultura ellenica.

(f.m.p.)

UNA POETESSA
AMICA DELL'ITALIA

Chi pensa alla Firenze dell'800 — magari con nostalgia o con rimpianto — e ha nella memoria, e ancora di più nel cuore, quella cerchia antica tutta speciale entro cui si aggiravano, e spesso cozzavano, un Leopardi e un Tommaseo, un Capponi e un Ricasoli: chi ha l'animo, dico, a quelle fantasie (chè altro oggi forse non sono), a quel gusto e a quei sentimenti, non può dissociare da una Firenze, fra granducale e unitaria, fra codina e progressista, l'immagine di Elisabetta Barret che, giungendo a Firenze nel 1846 insieme col marito, Roberto Browning, sembrò aver riconquistato di colpo la salute considerata irrimediabilmente perduta.

O come è avvenuto questo miracolo di Firenze verso la giovane britanna che scappò, un giorno, dalla sua patria, macilenta e sfinita?

Ci domandiamo ancora: O come è avvenuto che Elisabetta, di famiglia rigidamente inglese, con un padre che ripugna alla sensibilità e alla tenerezza di noi latini, cresciuta in un ambiente estraneo alla nostra disinvoltura e alla nostra liberalità, sotto un cielo cupo e in un'atmosfera fredda e nebbiosa, o come è avvenuto quest'altro miracolo che fa concordare i pensieri e i sentimenti di Elisabetta con quelli degl'italiani di cento anni fa, o meglio dei fiorentini, sì che la voce della Barrett, a un certo punto, si confonde con quella di quanti abitano di qua e di là d'Arno, sotto il Cupolone: e la diresti del nostro sangue, della nostra educazione e della nostra tradizione?

Ripenso alla fanciullezza e alla giovinezza di Elisabetta, alla sua bellezza che poteva splendere ed era velata, alla sua passione veemente, ma complessa, a quel suo desiderio di canti e di voli, annichilito nella pratica di una vita e di un ambiente ostili.

Scriveva: « La mia storia è quella di un arrotino che arrota e arrota, senza catastrofe di sorta. Un uccello in gabbia, ecco tutto. I più dei miei casi, e quasi tutti i miei intensi piaceri, passarono nella mia mente... Giaccio, un giorno dopo l'altro, sul mio lettuccio, le mie finestre non danno neppure sulla strada. Per avere l'illusione della campagna ho fatto piantare un po' d'edera nella cassetta, che ha attecchito bene e si è sparsa su una finestra e batte contro i vetri quando il vento spira: ed io penso a foreste e a serre... ».

Mi spiego come questa donna dovesse profondamente avvertire le disperazioni e le speranze, le angoscie e gl'ideali di un popolo nel quale riconosceva quanto c'era in lei di più personale, la realtà miseranda e il desiderio di grandezza.

Elisabetta era venuta dal paese natio a Firenze per sfuggire ai patimenti e per trovare la quiete: ma qui trova altri che gemono, che si disperano; trova tutto un popolo che soffre: e, naturalmente, ella è al fianco e interprete dei sofferenti e degli oppressi ne è consolatrice ed esaltatrice. Le par di giovare a se stessa, di curare se stessa, alleviando le pene di coloro che l'ospitavano, dei fiorentini che cercavano, anch'essi, un modo di liberarsi da una realtà meschina e angosciosa.

Firenze la incantava: e un presentimento di Firenze c'era già nella evocazione del paese presso i colli di Malvern, dove trascorse una parte della sua fanciullezza: *Verde è il paese là dov'io solea - Muover l'agile piè bimba gioconda: - E' un mischio di collina e di vallea, - D'ombre un manto gli fa perenne fronda: - Il melo co'i suoi fior ci mette il vajo - E par la sua fiorita un bel nevajo.*

Paese di sogni, codesto, dove si rifugia per consolazione e per oblio: come per consolazione e per oblio si rifugia nei poeti e nei filosofi classici, per aver la sensazione, lungi dalla realtà presente e oscura, di toccare la realtà più agognata e vera solo nel suo spirito e nel suo temperamento.

Accadde altrettanto, del resto, anche al Leopardi: anche a lui la natura appariva, almeno in un primo tempo, benigna solo al di là di Recanati: come solo nella biblioteca egli risentiva le voci che potevano confortarlo a vivere.

Elisabetta giunse a Firenze quando il Leopardi era morto: ma la cupa desolazione che è in alcune pagine del Recanatese, l'intuizione disperata delle miserie e delle sofferenze degli italiani e dei fiorentini di quegli anni, Elisabetta non dovè tardare non solo ad avvertirle, ma, ancora di più, a sentirle come il motivo cui si sarebbe d'ora in poi dedicata con la più accesa passione, quasi per far felici gli altri di quanto le era stato lungamente negato e che, giungendo in Italia, per un miracolo le era sembrato conquistare improvvisamente.

L'Italia, di per se stessa, senz'altro, le dava la felicità: e lei cercava di renderla agl'italiani che ne erano privi.

Scrive: « Pisa, io l'amo estremamente. Una città piena di bellezza e di quiete, e dalle colline di porpora che sembrano invitarci ad entrare profondamente nel paese della vita... ».

Più tardi è a Firenze, e ferve l'estate: « Comincio a capire le estasi di San Lorenzo sulla graticola. Fa un bel caldo, ma che alte camere ariose, dove si può vivere in camiciuola, con un balconcino inondato la sera dal chiarore di luna! Che dolce vivere di poponi e d'acqua fresca e di frutta d'ogni genere! Abbiamo tentato Vallombrosa, ma i frati non vi voglion donne; peccato! Che scena, che colline, che mare di colline, di venti in mezzo alle nubi, con sì belle foreste, ed un soprannaturale silenzioso, ed aquile, e nessuna strada! Figuratevi me, alle 4 del mattino, tirata su per quelle roccie in un cestone da due bovi bianchi... Un po' sbigottita, può essere, molto stanca, ma in un'estasi di ammirazione. E una veduta questa che bisogna aver vista, prima di andarsene all'altro mondo ».

Ma l'estasi d'ammirazione non l'abbandonò più, finchè fu in vita, che è come dire finchè fu a Firenze, in quella quieta casa dei Guidi in fondo a Via Maggio, da cui ella sentiva le campane di Santo Spirito, e avvertiva, pur nel fasto dei grandi palazzi circostanti, ricchi di memorie e di glorie, il tormento e la miseria della povera gente, di quella umanità umiliata e sconsolata che formicolava per le viuzze e i chiassi vicini, in cui a malincuore penetrava, e penetra, il sole.

Forse anche questo l'attrasse, di Firenze; il suo umanesimo continuamente rafforzato dalla sofferenza, il Rinascimento che diventava affabile e cordiale, la gentilezza che non si spappolava mai in un insulso languore.

Amò Firenze, e ai casi di Firenze e dell'Italia si appassionò come per casi suoi. « Firenze nella sua bella conca di uliveti e di vigne che gli usignoli salutano notte e giorno, così lieta, ragionevole e tranquilla, dentro i confini della civiltà e fuori dai suoi tedii, oh, Firenze io l'amo sopra ogni cosa al mondo ».

E amava tanto l'Italia che, quando morì Cavour, ella scrisse: « Se lacrime di sangue avessero potuto salvarlo, avrebbe avuto le mie ».

Forse furono queste le ultime sue righe: poichè, nello stesso giugno del 1861 ella seguì, fuori da questo mondo terreno, il grande statista piemontese. Si avverava, almeno in parte, ciò che aveva detto l'Hawthorne: « Davvero io non intendo come il signor Browning s'immagini di possedere una moglie e un figlio terreni: sono ambedue della famiglia degli elfi, e gli scivoleranno via un giorno, quando meno se l'aspetta ».

Il figlio, no: ma la moglie di Roberto Browning, Elisabetta Barrett, se ne andò davvero insensibilmente, con passo di fata.

Il Tommaseo scrisse, nella lapide apposta sulla casa fiorentina di Via Maggio, che Elisabetta « in cuore di donna conciliava scienza di dotto e spirito di poeta »: ma noi ricordiamo che quello spirito fu a noi vicino, concorde con noi nella sofferenza e nell'anelito di liberazione, nella tristezza e nella speranza.

Luigi M. Personè

IL PREMIO "PESARO„ A LIONELLO FIUMI

Il premio nazionale di poesia « Estate pesarese » di lire 100.000 è stato assegnato quest'anno a Lionello Fiumi. L'opera del Fiumi, ricca di valori estetici e di approfondita esperienza umana, è largamente nota in Italia e all'estero. Siamo lieti di questo riconoscimento che i giudici del premio hanno dato a Lionello Fiumi, oltre che per i suoi meriti specificamente letterari, anche per l'azione da lui lungamente svolta in Francia a favore dell'arte e degli artisti italiani: opera questa sembre nobile e altamente meritoria, anche se troppo spesso trascurata e non riconosciuta. Parleremo prossimamente su « Idea », con il respiro che merita, di questo nostro scrittore.

Un maestro del capriccio

Credo che la scoperta della parola «capriccio» vada attribuita, nella illazione artistica, alla cultura cinquecentesca morente, quando già il Vasari parlando di «bizzarre invenzioni» non assegnava al concetto analogo un senso deprecativo, ma di una curiosità del nuovo, d'una ricerca dello strano con più d'una punta d'intellettualismo. Nè deve far meraviglia che proprio il biografo cinquecentesco, maturatosi in una cultura a sfondo manieristico, sia stato tra i primi ad interessarsi di certi aspetti anticlassici dell'arte del suo tempo i quali hanno importanza maggiore di quel che non si pensi, indicando una vena sotterranea e pur vivace di cui è penetrata l'arte figurativa, nella «crisi» già evidente del classicismo umanistico e quasi come reazione all'accademismo che andava sorgendo.

Ma la fortuna della parola «capriccio» che meriterebbe di essere studiata in un ideale saggio di storia del gusto, ci interessa per le inflessioni che lo stesso concetto prende di volta in volta a seconda delle manifestazioni d'arte a cui ci sentiamo portati ad applicarlo. «Capriccio» gotico è certo quello d'un Girolamo Bosch, oggi troppo esaltato nelle moderne aspirazioni surrealiste, «capriccio» quattrocentesco è quello, perfino, del classico Mantegna e più spesso di Cosmè Tura o di Marco Zoppo, è «capriccio» manieristico quello d'un Beccafumi, d'un Rosso Fiorentino, «capriccio» barocco è quello di Callot o di Salvator Rosa nelle sue stregonerie. E così via, attraverso il roccocò, fino, se volete, a Salvator Dalì, nel quale, (come accade quasi sempre nel gusto moderno) riecheggiano un pò tutti questi motivi sintomatici nel corso della storia artistica.

Ma forse il maestro del capriccio è proprio Alessandro Magnasco del quale si celebra il secondo centenario della morte con una vasta e importante mostra dei suoi dipinti a Genova. L'arte di costui, da un trentennio, ha subito apprezzamenti entusiastici e nel suo nome sono persino sorte associazioni di amatori stranieri che si propongono di raccoglierne il maggior numero possibile di dipinti, in un ideale «corpus» pittorico.

Con il fervido e quasi improvviso sorgere della moderna fama del Magnasco, si sono sviluppati gli studi critici sull'opera di lui e i collezionisti di tutto il mondo si contendono spesso pochi centimetri di tela o qualche breve tovoletta genialmente schizzata dal maestro a prezzi che certo il pittore non immaginava dovessero mai raggiungere le sue «improvvisazioni».

Non che, ai suoi giorni, e cioè ai primi decenni del settecento, questo inquieto artista (la cui attività maggiore si svolse a Genova e a Milano) fosse così misconosciuto come ancora si va dicendo, per ragioni polemiche col passato, ma certo la fama odierna non è comparabile alla notorietà e al successo raccolti dal Magnasco mentre viveva e operava.

E in occasione della mostra di Genova, ecco riaffacciarsi lo stimolante problema della definizione del suo gusto, che fu certo singolarissimo e anticipatore di modi espressivi pienamente spiegati nella seconda metà del settecento nella pittura veneziana, in Francesco Guardi soprattutto e più tardi con altra inflessione, in Goya, nella pitura romantica, in Dellacroix, in Daumier.

La stessa mobilità, la stessa imprevista maniera pittorica del Magnasco sembrano rendere difficile la traduzione in termini critici della sua arte sfuggente e nervosa come le migliaia di figure allampanate e contorte, le boscaglie sfrangiate, le marine sconvolte, create dal suo pennello tanto inimitabile, quanto, soprattutto modernamente imitato.

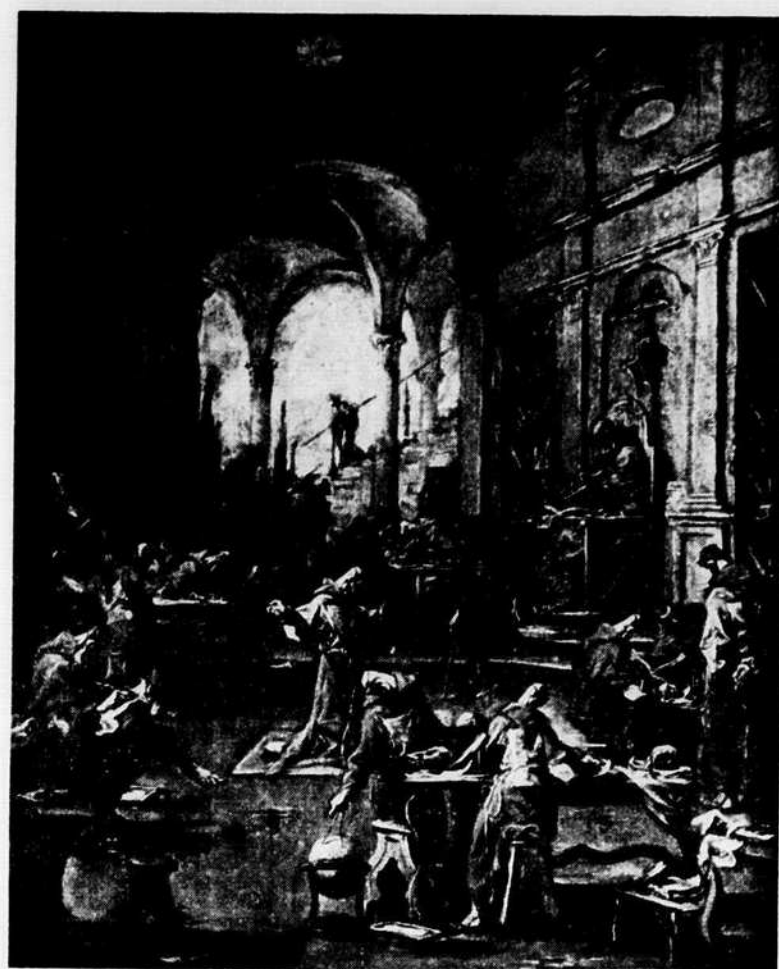
Il Ratti suo biografo contemporaneo, s'avvide subito del significato stilistico della pittura del Magnasco e tanto fu giusta la sua definizione che appare valida ancor oggi pur attraverso gli approfondimenti della critica del d'Ancona, di Geiger, del Brass, del Ferri, del De Logu: essa si compendia nel riconoscimento di una particolare abilità nel dipingere «di tocco».

Ma questo dato di fatto, che balza subito agli occhi per la segreta, inarrivabile forza espressiva che il pittore sa dare alla pennellata che si sostituisce totalmente al disegno, non ci soddisfa pienamente e sentiamo che questo dipingere «di tocco» è certo, il mezzo tipico dell'artista: ma resta tuttavia per entro le sue tele uno spirito amaro, ora ironico, ora elegante, ora diabolico che ci stimola ad andar oltre tanto è vero che nei saggi recenti c'è stato chi ha voluto vedere in lui il tragico illustratore delle condizioni sociali dell'Italia in quegli anni, o il pittore delle febbrili contrizioni religiose, o l'anticipatore del drammatico mondo goyesco; e seppure ciascuna di queste spiegazioni e integrazioni può avere qualche fondamento, tuttavia Alessandro Magnasco sembra ghignare sardonico in mezzo all'infinito popolo formicolante rovesciato nelle numerosissime tele, con l'aria di chi è in possesso di un sortilegio e non vuol rivelarlo che a caro prezzo.

Si è dunque parlato di «religiosità» controriformista: e forse quella scenografica apoteosi di «San Carlo Borromeo» del museo Poldi Pezzoli, può essere apparsa come uno dei «momenti» religiosi del pittore mentre le molte scene di convento o di penitenza o i frequentissimi gruppi di anacoreti che popolano le sue tele rappresenterebbero altrettanti atteggiamenti della sua religiosità.

E qui non sarebbe difficile richiamare per confronto una celebre interpretazione d'un celeberrimo capolavoro (che ha molte analogie con l'arte del nostro pittore): quella di Miguel De Unamuno per il «Don Chisciotte» e scriverne per rendere ancora una volta omaggio al grande critico e scrittore, pur facendo molte riserve sulle sue conclusioni a sfondo religioso.

Ma torniamo a Magnasco, anche se possiamo giurare che nessuno ci avrebbe dato più viva interpretazione di lui del Cavaliere «dalla trista figura».

Il nostro pittore è dunque il maestro del «capriccio» ma in lui questo termine (che fu adoperato dal suo fratello spirituale, il Piranesi, per intitolare una raccolta di acqueforti) ha tutta la serietà e l'impegno che potevano avere assai più tardi per Chopin nella musica, come l'avevano avuti per Borromini nell'architettura.

A. MAGNASCO: Frati Novizi

Il «capriccio» in Magnasco non è soltanto un modo stilistico che denuncia nei momenti meno felici il piacere del virtuosismo; è «tutto» l'artista, nel suo tradursi in opera d'arte: voi li ricordate i suoi paesaggi squassati da invisibili temporali dove tutto è instabile e mosso in uno scintillare di luci sui fondi bruni, mentre il colore tende al monocromo: l'estro, il momento «di vena» l'umorismo signorilmente velato, il grido rivoluzionario contro l'accademismo incipiente, la teatralità scenografica ironizzata, la sfiducia amara nell'uomo, di nuovo preda della natura estrosa e imprevista; tutto si fonde, ad altissima tensione, nel «capriccio».

Un «capriccio» preso sul serio.

Valerio Mariani

L'AMMINISTRAZIONE DEL MAGNIFICO

Anche un lettore superficiale non può non rilevare come sia comune a tutti gli scrittori della prima metà del '500 un profondo sentimento di rimpianto per l'epoca felice di Lorenzo il Magnifico, non solo per il desiderio insito nell'uomo di lodare il passato, accresciuto in questo caso dalle sventure presenti, ma anche per la consapevolezza che un periodo storico fortunato si era concluso con la sua morte, e che inutilmente potevano sperare di riaprire.

Anche coloro che vedevano in lui il tiranno e che desideravano, molto spesso più per un ideale classico-letterario che per un sentimento ed un'aspirazione politica, il ritorno ad un governo popolare, non potevano rivolgere delle accuse precise, dei rimproveri aperti alla sua condotta politica o civile.

Ne abbiamo un esempio nel «Dialogo per il Reggimento di Firenze» del Guicciardini, in cui egli infonde nelle parole di Bernardo del Nero, difensore dei Medici dalle accuse mosse dai sostenitori del governo popolare, un calore che invano cercheremmo nelle parole di essi. Le accuse sostenute contro Lorenzo sono, in sostanza, quelle stesse che si potrebbero muovere a tutti gli altri Principi e Signori del Rinascimento, e sono assai poco circostanziate. Bernardo del Nero può ribattere facilmente che gli stessi difetti, come interferenze nell'amministrazione della giustizia, nell'imporre «le gravezze» esistevano ugualmente, se non in proporzione più allarmante, nel governo popolare. Anzi, siccome Lorenzo si preoccupava molto della retta amministrazione della giustizia, era per i giudici «in luogo di premio el satisfargli, in luogo di pena lo essergli in cattivo concetto, vedendosi per effetto che con l'uno andavi innanzi, con l'altro restavi indietro; e però ognuno aveva grandissimo rispetto a non mancare del debito suo, ed era questo maggior freno che non sarà quello nè del consiglio nè di una legge. Così se pure eri gravato ,avevi el rimedio presente: quivi era el ricorso, quivi la appellazione; e quando per uno magistrato si faceva torto a uno, gli erano spesso tirati gli orecchi di sorte che si ritirava nel cammino diritto». Anche se al tempo di Pietro fu fatta qualche ingiustizia, sebbene molto di rado, per ammissione degli stessi nemici dei Medici, non avvenne «forse mai, al tempo di Lorenzo».

Quanto al fiscalismo lamentato dagli oppositori c'è indubbiamente molto di vero, come prova la concordia degli scrittori dell'epoca, Machiavelli, Guicciardini, Sanudo, che anzi ci dà dei riferimenti preziosi sull'argomento. Infatti egli ci riferisce che i Medici erano riusciti ad elevare di quasi un terzo il gettito delle imposte, nè questo ci fa meraviglia in un'epoca in cui i vari principati italiani cercavano di riordinare i loro bilanci, approfittando anche delle accresciute ricchezze e del lungo periodo di pace, imponendo tributi proporzionalmente più gravi alle famiglie agiate, come le varie amministrazioni comunali non avevano mai osato.

Le accuse più gravi, inoltre, riguardanti le manchevolezze di Lorenzo in materia finanziaria, vanno dal semplice disordine amministrativo nel suo patrimonio privato ad un vero e proprio peculato col denaro dello Stato.

Già nelle «Istorie fiorentine» del Machiavelli si accennava al fatto che per la cattiva amministrazione dei suo beni egli si era trovato in condizioni tali «che convenne che la sua patria di gran somma di denari lo sovvenisse», ma assai, più estesamente ne trattò il Guicciardini nelle sue «Istorie fiorentine».

Parlando infatti della grande liberalità usata da Lorenzo sia in patria che fuori, specialmente a Lione, Milano, Bruges, e nei luoghi in cui aveva interessi commerciali per «magnificienze e donativi», dice che si «condusse più volte in tanto disordine, che fu per fallire e gli fu necessario aiutarsi e co' denari degli amici e co' denari pubblici». Cominciava così con Lorenzo la confusione tra le finanze private dei Medici e quelle dello Stato, una delle ragioni di malcontento dei fiorentini, che desideravano ancora un governo popolare invece della larvata signoria. Nella guerra del 1478 infatti egli ordinò che i soldati ricevessero il loro soldo per mezzo del banco dei Bartolini, in cui era interessato, ed a cui favore si doveva applicare una ritenuta dell'8 %, cosa che danneggiava il Comune, perchè i condottieri, in conseguenza, assoldavano meno uomini, costringendolo ad arruolare un maggior numero di «condotte».

Così anche nell'84 Lorenzo dovette ricorrere a prestiti e, cosa assai più grave, al denaro del Comune e a quello del Monte delle Fanciulle.

L'unica scusa che si può addurre alla sua condotta ci viene suggerita da Bernardo del Nero nel dialogo citato, quando cerca di spiegare il fatto asserendo «le cose che allora correvano erano di sorte che la ruina sua non poteva essere senza danno del pubblico, e però ne fu consigliato da tutti e' principali dello Stato».

Fa meraviglia invece che neppure l'acutissimo Machiavelli abbia compreso il significato politico del mutamento operato da Lorenzo nel modo di investire i suoi beni. Sia il Machiavelli che il Guicciardini infatti, spiegano l'abbandono da parte sua dell'arte tradizionale dei Medici per investire i suoi beni in possessioni, col fatto che egli di mercanzia non si intendeva mentre altre e più profonde erano le ragioni.

Infatti la supremazia bancaria della sua casa non era più così assoluta come ai tempi di Cosimo ed era fortemente minacciata dalla concorrenza di altre famiglie, sia in Italia che all'estero. Era quindi necessario adattarsi alla mutata situazione non solo, ma era necessario rafforzare la signoria politica della città con la supremazia economica sul contado, specialmente nei dintorni di Pisa che egli desiderava far rifiorire per legarla sempre più alla sua famiglia.

Non si può tuttavia chiudere questo brevissimo cenno storiografico sull'insigne figura di cui quest'anno ricorre il quinto centenario della nascita senza ricordare accanto agli scrittori che ne mettono in rilievo le qualità positive, Alamanno Rinuccini, il quale nel 1479 nel suo dialogo «De Libertate» scriveva: «Come non piangere e non arrossire di vivere in tempi nei quali il popolo soggiogatore di quasi tutta la Toscana, si lascia raggirare, e vegeta sottoposto all'arbitrio di un giovane, mentre tanti uomini provetti, prudenti, d'elevatissimo intelletto gemono sotto il giogo servile, senza comprendere d'essere schiavi, senza osare di riconquistare la libertà e quel che è peggio, mostrandosi avversi o nemici di coloro che tenterebbero di ricuperarla?».

Alessandra Sisto

ATTIVITÀ dell'Art-club

Pubblichiamo volentieri questo primo consuntivo dell'Art-Club inviatoci dal pittore Caruso, lieti che si lavori e si faccia il possibile per dare all'arte e agli artisti di ogni paese la possibilità di agire sul piano internazionale, senza peraltro essere costretti a legarsi in conventicole politiche o a interessi di gruppo.

Quel che vorremmo segnalare ai dirigenti dell'Art-Club è la necessità di non lasciarsi prendere dalla foga dell'azione fino al punto da non considerare e da non vagliare con ponderatezza gli elementi che prenderanno a divulgare.

La stampa italiana da recente si è molto occupata dell'attività che svolge l'Associazione Artistica Internazionale Indipendente «Art. Club» con sede centrale a Roma.

C'è chi ha trovato occasione di sfogare le proprie insofferenze sul piano critico e morale, c'è chi ha tratto spunto per mostrare spiritose parole (ma vuote e spesso contro senso). Passiamo una mano sulla nostra coscienza e guardiamo i fatti.

Arrivando a questo punto è doveroso dire seriamente ed in poche parole la pura verità sul lavoro e sulla lotta che sostiene il piccolo gruppo degli artisti dirigenti l'Art Club che dalla fondazione, maggio 1945, prosegue duramente alla realizzazione di una idea e di un piano che l'Art Club ha voluto iniziare nel campo mondiale dell'arte.

Ecco in breve i fatti: Nel periodo che va dal 1945 al 1949 l'Associazione ha presentato nella sua sede di Roma ed in altre Gallerie nazionali ed estere 45 mostre con la larga partecipazione di 400 artisti. Fra le Mostre più importanti occorre annoverare tre Mostre annuali (la ultima nel marzo 1949 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna Valle Giulia e Mostre all'estero, (Cairo e Alessandria d'Egitto 1946; Vienna 1948, Neue Galerie; Johnnesburg, Città del Capo, Pretoria 1949; Lorenzo Marques (Mozambico 1949) ed in fine la I Mostra Internazionale dell'Art Club a Torino nel sontuoso palazzo Carignano sotto la presidenza d'onore del Direttore Generale alle Belle Arti G. De Angelis D'Ossat, di Felice Casorati, Presidente della Mostra, di Jozef Jarema, Presidente dell'Art. Club Centrale, e di vari rappresentanti delle Sezioni Estere. Fra le sezioni all'estero l'Art Club annovera oggi le sue sedi in Austria, Svizzera, Belgio, Turchia, Palestina, Egitto, Sud Africa, Brasile e Uruguay.

La costituzione (4 luglio 1949) della sede a Parigi, chiude brillantemente la prima fase organizzativa dell'Associazione, ed apre nuove prospettive, col peso di enormi nuove responsabilità, alle quali la sede centrale di Roma deve far fronte iniziando un più valido e largo movimento mondiale fra artisti contemporanei delle più vive tendenze.

In che consiste l'idea di questa iniziativa romana, che in pochi anni ha avuto risuonanza e successo non solamente fra i più importanti centri artistici italiani (Milano, Firenze, Venezia, Torino, Bologna, Pisa, Palermo e Catania) ma e soprattutto in alcuni importanti centri culturali dell'estero inaccessibili ad iniziative straniere?

Primo: contatto diretto tra i più importanti artisti del Mondo senza alcun intervento ufficiale, e ciò per dare la possibilità della valutazione più diretta e reciproca dei valori creati dall'artista contemporaneo nel mondo.

Secondo: assoluta uguaglianza e rispetto dei diritti degli associati dei vari Paesi, con reciproci e fraterni aiuti nelle manifestazioni artistiche, e specialmente negli scambi delle mostre, viaggi d'istruzione ed attività editrice tramite comuni mezzi finanziari.

Terzo: l'Art Club resta al disopra delle diverse tendenze artistiche come anche dei vari orientamenti politici, ma mira principalmente ad una azione disinteressata e continua, in favore della qualità dell'arte, stimolando la formazione di una sensibile coscienza artistica di oggi, e promuovendo tutte le attività e manifestazioni intese a far conoscere al disopra di ogni frontiera, gli artisti e le opere più significative del nostro tempo.

Con ciò concludiamo: l'Art Club realizza l'unità fra gli artisti indipendenti operanti in un clima internazionale. Ciò spiega la sua attualità in questo dopoguerra, ed il suo successo nel tentativo della riorganizzazione completa della vita artistica.

Dino Caruso

LIRICA E PAROLE

Parole di Antonia Pozzi - Mondadori - mi ha dato la limpida sorgività d'un'anima, il fresco profumo di una femminilità tra le più pure ed acute. Lettura questa, che non capita spesso nel profluvio della carta stampata in verso: la storia viva d'uno spirito che vibra di tutta la sua sensibilità, di tutta la sua intelligenza in un cosmo di cui le lontane armonie si riflettono, quasi non parventi, ad accensioni, a bagliori improvvisi sulla tenua luce d'uno specchio aperto a quel cosmo.

Ma, queste *Parole*, trovano nell'innato prestigio della loro fluidità espressiva il limite più netto e la definizione più rigorosa. Parole appunto che difficilmente diventano poesia perchè mancano di quella concretezza lirica che getta il sentimento in parole non soltanto immagini, ma immagini oltre la parola, l'al di là del sentimento, quell'inesprimibile infinità che pure nella grande poesia dà l'ineffabile. Qui le immagini invece, le parole, non vengono prima di quell'emotività psicologica che è nel vivere d'ogni ora, e sono proprio la liquida, diffusiva immediatezza di quella certa gioia, di quel certo dolore, di quel certo incanto, di quella certa visione. Particolari che nel dono d'una effusa poeticità, d'un ritmo sempre fluido ed arieggiante, non si fanno mai, o almeno assai raramente, *res poëtica*, creazione primeva, come accade in ***Dolce color d'oriental zaffiro***, o in ***Chiare, fresche e dolci acque***, o in ***Dolce e chiara è la notte senza vento***. Qui, invece, per esempio in: ***Lüchnas*** (pag. 55), ***Paesaggio siculo*** (pag. 57), ***Canzonetta*** (pag. 62), ***Acqua alpina*** (pag. 66), ***Per un cane*** (pag. 92), ***Barche*** (pag. 94), ***Sul ciglio*** (pag. 196), ecc., le notazioni, precise di paesaggio cose persone, sono colorite da una partecipazione umana così istintiva che è quasi come se fosse riassorbita dalla stessa naturalità della rappresentazione. Quando l'oggetto esterno non vuol essere tramutato in sentimento, l'immagine è reale perchè è lo stesso oggetto (ossia, sensazione, appena illuminata dalla imprescindibile metamorfosi dell'anima); e se vuol esserlo, allora s'appanna, si fa scialba, decade a più evidente insufficienza della fantasia, e l'immagine ne diventa astratta perchè è un *a posteriori* in cui la congegnata abilità dell'intelligenza (qui, veramente, il gusto) è mezzo maieutico alla sua oggettivazione: *ascesa - per i prati — vestiti — di seta bianca - e gli alberi, — draghi neri, — con occhi di luce — nelle paurose creste* (pag. 100), *Ribellione di massi - Cervino - volontà dilaniata* (pag. 70), *Parole - vetri — che infedelmente — rispecchiate il mio cielo* (pag. 96), ecc. Ma, anche quando la sintesi analogica tra il sentimento e il mezzo della sua configurazione è più a fuoco, resta sempre, nonostante, un velo, una sbavatura di rilievo che riaffermano la qualitativa astrattezza dell'espressione. ***Mattino*** (pag. 99).

A lungo dalla luna infranto — or ricompone il lago — la sua incolumità cerulea. — Presso l'isola inferma un cipresso — trae dalle nebbie le bende — per le ferite nascoste: — tacito prega volando — il nuovo giorno - al cielo. A parte l'*infranto* che dovrebbe concordare con *incolumità* (e l'incolumità del lago che la luna ha infranto, non il lago), il sapore di scientificità filologica del concetto *incolumità*, stride e rompe l'ambiente creato da *luna, lago, cerulea*, ancora che tale ambiente sia di naturale visione. E *l'isola inferma* s'intrude arbitraria, almeno come *inferma*, nell'impreciso decoro per far sorgere l'immagine più composita del paesaggio: ***un cipresso*** *che* ***trae dalle nebbie le bende — per le ferite nascoste***. Mancano, è evidente, alla precisa notazione delle immagini, elementi visivi che l'occhio percepiva presente l'oggetto, ma che, sfuggiti alla sintesi analogica tra il sentimento e lo stesso oggetto, come immagine di mezzo espressivo, denunciano nell'integrità rappresentativa l'indeterminatezza di significato già notata. E pure, ad una prima lettura, tutto questo, si può dire, non è palese, perchè, appunto, la poeticità innata, la fluidità liricizzante, presente in ogni commotivo attacco del mondo esterno o interno, spolverano la visione d'un'aurea rarefatta, d'una sottile chiarità di nebbia che, a prima vista, incantano.

Riscontro dimostrativo a queste mie asserzioni, l'assenza di canto. Fino a quando con ***Nuovi quaderni*** l'A. non palesa evidenti vestigie di una tecnica più aggiornata, è tipica del suo fraseggio una sintassi prosastica, una sordità a tagliare inutili nessi grammaticali, ma soprattutto a saper stringere la modulazione del canto. Nè sarebbe detto che, senza quella sordità, il verso, per ciò solo, si sarebbe dovuto tramutare in canto; poichè il canto è immanente alle immagini ed è anzi tempo e figurazione musicale delle immagini nella purezza del sentimento. Comunque, qui non c'è. Se ne togli qualche verso qua e là, qualche andatura cantante, rotta subito da inflessioni prosastiche senza l'accento dell'unità temporale; come nel primo movimento strofico di *La porta che si chiude* (pag. 46), e nel terzo di *Lume di luna* (pag. 49), o alcune composizioni di ***Nuovi quaderni*** in cui, come ho detto, il canto si scioglie più libero d'impacci prosastici. Altrove, invece, spesso il canto è spezzato di volontà, direi; a meno che un orecchio improprio non l'abbia inconsapevolmente trascurato, poichè endecasillabi, settenari, ottonari sono scritti così: *immenso falco,* ***sulla nostra tenda*** (pag. 67); *gli occhi le mani, il cuore* (pag. 68); ***Fiaba, del tempo d'amore*** (pag. 79), ecc. (Del resto, questo diario spirituale non era nè definitivo, nè dall'A. destinato alla stampa).

Mentre, come ho detto, quasi sempre la naturale poeticità copre la scadente sorgiva fantastica e nella fluida scorrevolezza delle rappresentazioni elude l'analisi di elementi intellettualistici, altre volte (ed anche nell'ultima parte, ove l'esemplificazione di moduli più ardui è evidente), la scioltezza della vena non riesce a travolgere locuzioni comuni, facilità femminili, care non solo all'infanzia, alla favola, ma anche al vezzo: ***Piccole buone stelle*** (pag. 53); ***Ninfee pallide lievi — ...guanciale che una fata, risvegliata...*** (pag. 85); ***Come una fiaba, triste...*** (pag. 90); ***Ho camminato sul prato d'oro...*** (pag. 127); ***E' bello camminare lungo il torrente*** (pagina 134).

Così, anche se in ***Nuovi quaderni*** l'A. ha saputo costruirsi un orecchio più attento che sa ormai, a volte, sciogliere la parola in canto, ferme restando le aporie genetiche delle immagini sia pure nella conquista d'una nuova vocalità, queste poesie, nella maggior parte, sono nativamente prose. Anzi, testimoniano quella sfumatura commotiva del nostro animo che crea appunto un vago lirismo, una opalescente poeticità e non più, una non poesia che, nell'approssimazione verso l'autentica qualità lirica, è più vicina alla sua aura fantastica che non ad una più generica naturalità psicologica. Tra l'impulso ritmico della narrativa e l'impeto malico della poesia — che sono le due sintesi modali dell'anima lirica — queste impressioni liricizzanti non hanno nè l'organatura immaginifica del sentimento e il suo ritmo, nè l'accentuazione lirica propria del canto. E restano in un limbo estetico che potrebbe identificarsi con l'improprio ed empirico genere di *prosa lirica* o *di arte*, se, appunto, questo genericissimo tra i generi letterari, non si fosse palesato storicamente come un luogo di fortuna o di comodo ove collocare certa prosa adulterina, ma nello stesso tempo un non luogo dell'ignoranza di alcuni dilettanti di critica. Vero è che quella tal finezza, quel bagliore che vela la trasparenza estetica di molte immagini e di tutta l'espressione, quella pulitezza di parola che ne lustra l'orpello facendolo risplendere in uno spicco prezioso (e qui non si parla più nemmeno di queste *Parole*), non sono che l'indice di un lavoro superficiale della fantasia, sollecitata dall'intelligenza a tagliare, a scegliere, a mettere in mostra. Un davvero faticoso lavoro dell'intelligenza.

Nella narrativa vera e propria è l'organatura e il divenire delle immagini che nel processo analogico si liberano come azione e si palesano e confermano come puro moto lirico dell'anima. E l'azione non ha bisogno della parola in sè, del suo isolato nitore per costruirsi come realtà lirica. Lo stesso, nella poesia, ove pure la parola modula strumentalmente i suoi suoni nel canto, non ha valore per sè, nè di locuzione nè di puro suono, nè di novità nè di essenzialità, ma è mezzo indifferente prima che il sentimento la ricrei e rinnovi nel processo fantastico dell'immagine come canto.

Del resto, che la parola sia materiale neutro che s'anima soltanto nel ritmo della visione fantastica, è molto facile provare, poichè tutta la narrativa è fatta di parole comuni, parole di tutti i giorni; e che la poesia usi la parola in funzione delle immagini modulate in canto è altrettanto facile provare, poichè, anche qui, non è la scelta delle parole, ma il loro sgorgare come priorità lirica, il loro uso melico che le destina a creazione, ossia ad assoluta novità. Soltanto così la parola *è logos*, realtà concreta, *res poëtica*. E Dante, e qualsiasi altro grande poeta o narratore insegni. La destinazione infatti, fa della stessa parola discorso empirico o discorso scientifico, ritmo narrativo o canto poetico. Nell'analisi critica, poi, si tratta, rifacendo il già fatto — *verum et factum convertuntur* — di saper dire a quale di questi valori, la parola appartenga.

Per questo la poesia è difficile. Ma difficile è anche la critica, e il povero critico che è obbligato a scindere il suo personale gusto da un oggettivo giudizio, ha la non ambita missione di dire quasi sempre di no. Poichè questo non dipende da una spietata verità, come è ogni verità che si rispetti.

A me, personalmente, per esempio, queste *Parole* sono invece piaciute moltissimo.

Umberto Marvardi

La madre di Goethe

Qualche chiarificazione

Io sono molto grato ad Idea *(di cui ho sott'occhio il numero del 14 agosto) dell'ospitalità or ora data al mio articolo* « Realisti lirici », *e di avervi anteposto un garbato « cappello » che promette una calma e riposata discussione sugli argomenti da me evocati. Non potevo desiderare di meglio! Ma prima che la promessa discussione si effettui, sento il bisogno di chiarire due punti: di cui l'uno s'identifica, mi pare, con un mero malinteso. Il citato « cappello », infatti, dice, in riferimento al mio articolo, che non si saprebbe che collocazione dare a Silone nella nostra letteratura contemporanea, sicchè certa mia valutazione sarebbe « azzardata ».*

Ora, il fatto è che io non ho per nulla nominato Silone;... e che l'indole del mio articolo non mi obbligava affatto a dare una collocazione a questo scrittore in particolare. Dei romanzieri, senza far nomi singoli, ho accennato, soltanto, brevissimamente: per dire che abbiamo in Italia dei buoni e genuini « realisti », e anche dei pseudorealisti colpevoli di artificiose ed arbitrarie mescolanze. Da ciò non discende nessuna « valutazione » dei singoli (per far ciò bisognerebbe disporre d'uno spazio quasi illimitato!), nè un elenco completo delle correnti, o scuole, narrative, italiane, nè, in particolare, la esclusione che ce ne possano essere altre, di correnti o tendenze, all'infuori delle due branche in cui si viene a suddividere il così detto « neorealismo »: l'una genuina (e definibile come « realismo » tout court, *in sostanza), e l'altra snobistica ed artificiosa. Rifiuto dunque, in questa sede (pur avendo altrove, e per l'appunto su* La Nazione *di Firenze, espresso un mio giudizio, motivato, su* Fontamara *del Silone), di parlare del Silone, di classificarlo, di « dargli un posto! » Non voglio andare fuori tema, infatti.*

Ma io penso che il « cappello » in questione sia stato composto in tipografia, al momento dell'impaginazione tumultuosa: e che qualche tipografo abbia fatto scorrere, sotto gli occhi del Redattore, un fascio di bozze a cui era mescolato un brano, menzionante il Silone, che non faceva parte del mio articolo. Malinteso d'origini meramente materiali, in questo caso... Nè può essere, mi sembra, altrimenti.

Questione sostanziale, per contro, è quella della « terza corrente » poetica italiana, che l'amico Redattore fa molto bene a sollevare, desiderando la massima chiarezza. Ma poichè il mio articolo « Realisti lirici » *non è che un commento, a scopo di segnalazione, della* "Lettera Aperta ai poeti italiani sul « realismo » nella lirica,, *pubblicata dalla rassegna* Pagine Nuove, *coloro che vorranno discutere il mio articolo non dovranno separarlo dalla* Lettera Aperta *stessa: la piena intelligenza dell'argomento sarà ottenuta da quanti esamineranno insieme la lunga* Lettera *e la, necessariamente più circoscritta, mia segnalazione, non altrimenti. Leggendo con attenzione la* Lettera Aperta *si vedrà ch'essa riassume il punto di vista d'un certo numero di poeti italiani, e che questi sono avversi ai dogmi fondamentali dello ermetismo, sicchè evidentemente si separano dalla corrente degli « ermetici » ed ermetizzanti; ma, d'altra parte, non accettano nemmeno l'atteggiamento d'un tradizionalismo eccessivo, troppo grettamente conservatore, sicchè ben si distinguono anche da un altro numeroso raggruppamento di poeti italiani, che contro l'ermetismo lottano in nome d'un culto del passato del tutto intransigente. Non si può, in effetti, negare che in Italia, — accanto ai lirici ermetici che presumono d'essere « alla avanguardia » e molto ostentano il loro « modernismo », e accusano di esangue e stolto passatismo indistintamente tutti gli altri, — vi siano dei poeti nostalgici del passato, che spingono molto, troppo in là, il timore del* moderno. *Se così è, diventa chiaro che esiste (senza escludere l'esistenza di gruppi o scuole minori) almeno una terza corrente, che non approva nè gli ermetici (considerandoli artificiosi) nè i tradizionalisti* integrali: *professando che la « modernità » non dev'essere nè cercata nè fuggita: cerchi, ognuno, di esprimere con sincerità quella personalità ch'è la sua (e che sarebbe vano voler far sembrare più « originale », con mezzi esterni), senza incaponirsi a ripetere il passato, ch'è irripetibile, per timore della modernità, e senza affannarsi ad apparire « moderni » per mezzo di trovate tecnicistiche che mai daranno alla poesia una novità realmente sostanziale.*

Credo che, ridotta a termini così semplici, la suddivisione di molti, di quasi tutti i poeti italiani in tre raggruppamenti *i cui punti di vista fondamentali non sono conciliabili, e tanto meno confondibili, non debba riuscire oscura.*

Merito della citata Lettera Aperta, *poi, è almeno questo: di articolare e approfondire ulteriormente la « poetica » di coloro che si sentono lontani, tanto dall'ermetismo quanto da un tradizionalismo gretto e soverchio, portando alla piena luce, in essa poetica, una esigenza « realistica » (di non perdere i contatti, per « magica » superbia, con la realtà quotidiana) che poi s'identifica con l'esigenza di non rinunciare al sentimento: esprimerlo lucidamente, controllatamente, ma non metterlo al bando!*

(Coloro che, fuori del modernismo compiaciuto e chiassoso, di tono ermetizzante, asseriranno di vedere soltanto un tradizionalismo inaccettabile, passivamente *ancorato al passato, nemico d'ogni novità, dimostreranno di adottare il punto di vista ermetico e di voler servire alla polemica ermetica. Ma, per ciò fare, dovranno chiudere gli occhi a molta parte della realtà. Mettersi i paraocchi).*

Al Redattore che pòstula ulteriori precisazioni per definire la « terza corrente » dei poeti italiani, io dunque, oltre a rimandarlo alla Lettera Aperta, *suggerirò un procedimento d'identificazione semplicissimo: quando un poeta non appare ermetico (in quanto non indulga per nulla alla recente accademia dell'Oscurità come fine a se stessa), e nemmeno appare asservito alla nuova baroccheria del così detto « analogismo », (in quanto non si affanni a*

(Continua a pag. 12)

Aldo Capasso

G. CESARE ABBA
traduttore del Folengo

Fors'anche a causa della semplice firma — l'iniziale del cognome — deve essere sfuggita a molti lettori d'oggi una traduzione dal Folengo dovuta a quel galantuomo di Giulio Cesare Abba. Non m'è mai avvenuto di trovare menzionato il narratore delle *Noterelle d'uno dei Mille* fra i cultori di Merlin Cocaio: mi permetto perciò di rinfrescare la sua memoria sotto tale aspetto, comunque insolito.

Nell'*Illustrazione bresciana* del 1° febbraio 1903 (1) l'Abba aveva cominciato con lo stendere un articoletto intitolato *Brescia nella poesia macaronica di Merlin Cocaio*; e quindi ricordava: « Quel Teofilo Folengo bizzarro « ingegno e forse anima tutt'altro che « allegra, che, come disse lo Zumbini, « meriterebbe d'esser studiato più che « non sia, dovette amare Brescia quan- « to la sua nativa Cipada... » (2). Riportava inoltre vari passi dalla prima egloga della Zanitonella: naturalmente secondo la redazione Toscolana date le citazioni (e difatti il ritratto del poeta che ornava l'articolo era desunto dalla pseudo-Amsterdam del 1692).

Nel successivo numero del 25 febbraio (3), l'Abba — firmando con la sola iniziale: A, come si è già detto — scriveva *Ancora di Brescia e Mantova in un'egloga del Folengo.* (*Vedi numero precedente*). La semplicità dell'uomo, il suo candido amore verso le cose belle e forti del passato invogliano a riportare con la traduzione — da non più dimenticare per il futuro — anche le parole che la presentano. Ecco dunque l'articolo:

« Ad alcuni lettori dell'ultimo nu- « mero della nostra *Illustrazione* par- « ve che non vi sarebbe stata inutile « la versione dei versi del Folengo, « perchè per quanto macheronici non « possono essere capiti da tutti.

« Abbiamo fatta la traduzione un po' « giù alla brava, e la diamo tal quale « ci è venuta, a contentar quei lettori.

O Tonio, ah! quale tu mi dai dolore,
Perchè parlando mi rammenti quella
Brescia infelice che sì grandi ha danni
Tra l'armi sempre!
Qual angiol mai, qual Dio, qual de-[monio
Un giorno almeno le darà quiete?
Ahi, Tonio, Brescia non è più felice
Come era pria.
Qual tra i villani di Padova il soldato
Francese o peggio qual'è l'Alemanno,
Se mai fuggendo in toro s'abbatte, [quando
Tempo è di guerra,
Tra sempre varia di guerrier canaglia
Tal è di Brescia il popol tapino;
E sempre stassi la città tra cento
Artiglierie.
Ora col Mella colorate in rosso
Il Gaiza ha l'acque, però che la mia
Brescia va a sacco, certo ahimè vicina
Troppo a Cremona.
Per avviso del ciel tanta rovina
Vedemmo già quando la Mirabella
Sorgente a lato della Rocca, in pezzi
Volò nell'aria.
Era piena di polve da bombarda,
Polve d'inferno, io, dico che, se o [Tonio,
Nol sai, han messo quella polve al [mondo
Trenta demoni.
Dal ciel tonante se la prese un lampo.
Pensa con quanto strepito muggiò!
Sassi fur visti balestrati in aria
Di cento pesi.
Dopo tal guaio vennero le grandi
Guerre con Galli, Italici, Spagnuoli,
Con Cappelletti, Svizzeri, Tedeschi
E Brisighelli.
Tra queste guerre fu città non poche
Ch'ebber amici i venti; ahimè! nel [fondo
D'ogni miseria per la gran caduta
Sol Brescia giacque.
Mantova tali non patì battaglie...

« Dunque, se Mantova gode, quel « buon pecoraio di Pedralo si stupisce « un poco perchè Mantova fu già come « un porto, un rifugio della sua Bre- « scia. Tonello aveva detto di più, e « ciò è che di Brescia Mantova se n'era « fatta una sorella.

« Curioso! Tra quegli strazi dei pri- « mi decenni del Cinquecento par di « sentire nelle giocose melanconie di « Merlin Cocaio che tre secoli di poi « la sua Mantova sarebbe divenuta a « Brescia ben più che sorella, per atroci « strazi di Bresciani ne' suoi castelli e « sulle forche di Belfiore ».

Diamo termine a questa riesumazione dell'articoletto e della versione dell'Abba col menzionare come lo scoppio della torre Mirabella, diversamente individuata dagli storici, sia stato in tempi quasi vicini al nostro illustrato in tutti i suoi particolari dal Messedaglia (4).

Carlo Cordié

(1) Nell'« Illustrazione bresciana », rivista quindicinale, a. I, n. 8, pp. 4-5.
(2) *Loc. cit.*, p. 4.
(3) Nella rivista cit., a. I, n. 9, p. 5.
(4) Cfr. L. MESSEDAGLIA, *Mirabella turris. Nota folenghiana*, Mantova stab. tip. G. Mondovì, 1919, estr. dagli *Atti e memorie* dell'Accad. Virgiliana di Mantova, N. S., Voll. IX-X. Interessa sapere che nelle ultime trasformazioni l'egloga venne accolta nella nuova compagine della Zanitonella; cfr. nell'edizione Vigaso Cocaio delle *Macheronee* del 1552, cc. 8-r - 10-v (e nella ristampa Luzio, vol. I, Bari, Laterza, 1927, pp. 8-13). Si veda sempre A. MOMIGLIANO, *Le quattro redazioni della « Zanitonella »* (estr. dal « Giornale storico della letteratura italiana », LXXIII, 1919).
Aggiungiamo che dei due scritti dell'Abba aveva fatto provvidamente menzione don PAOLO GUERRINI, nell'articolo *Brescia nelle opere di Merlin Cocaio*, nella stessa « Illusrazione bresciana », a. IV, n. 45, 16 gennaio 1905, p. 5.

CRONOLOGIA
dell'antico Oriente

Chiunque s'accinga a fare la storia dei tempi vicini, o, comunque, recenti — l'età, per così dire, della carta scritta o stampata, — è, in certo modo, sopraffatto dalla pletora dei documenti. Più difficile appare, in tal caso, discriminare le fonti, impadronirsi dei fatti e dominarli, nel loro insieme, onde la ricostruzione storica ora si accosta alla cronaca, ora cede il passo a trattazioni sintetiche, talvolta vere sintesi *a priori*, — nate da un generalizzare affrettato.

Da tali e altre consimili degenerazioni della storiografia resta quanto mai immune chi si dedica alla preistoria o alla protostoria dove la scarsità dei documenti è tale che lo stesso accertamento dei fatti essenziali e della loro successione nel tempo si raggiungono solo a prezzo di indagini faticose e pazienti, che tuttavia restano talvolta, per la insufficienza dei documenti, provvisorie o incomplete. Avanzi di abitazioni e manufatti son talora l'unico segno di una civiltà spenta. Ma le mute reliquie si accendono di vita e uno spirito parla se il sigillo dell'arte fu impresso sulle cose create dalla mano dell'uomo. L'arte sola ci rivela le splendore della antica civiltà egea e il cupo mondo degli Etruschi, rimasti, l'uno e l'altro, senza voce nella letteratura. Ma l'Egitto e l'Assiria ebbero sistemi di scrittura dei quali l'età nostra ha decifrato il segreto. Ed ecco le vaghe tradizioni dei Greci sulle civiltà orientali integrate e corrette dalla lettura di documenti coevi ai fatti. Miracoli della indagine storica, che ruba alle tombe il loro segreto e squarcia le tenebre e il silenzio dei millennii. Ma gli strati delle civiltà umane, pazientemente dissepolti dagli archeologi, nel loro meccanico sovrapporsi, dicono soltanto un prima e un poi, una cronologia che non esce dal relativo se non trova il modo di agganciarsi solidamente a fatti già noti e sicuri.

Le liste degli eponimi assiri — a partire dal 911 a. C. — danno un fondamento certo alla cronologia assiro-babilonese. Anche la cronologia anteriore, sin verso la metà del II millennio a. C. poggia su basi abbastanza sicure. La cronologia relativa, stabilita sulla base degli elenchi dinastici, riesce infatti ad inquadrarsi nella cronologia generale, grazie al fatto che i re assiri e babilonesi contemporanei dei Faraoni Amenophis III e IV, sono menzionati nelle tavolette di Tell-el-Amara. E' oltre questa data, oltre il 1500 a. C. che le incertezze cominciano, che le nubi si addensano e che la cronologia generale tende essa stessa al relativo.

E' proprio su questa zona d'ombra della storia umana che scoperte recenti sono venute a gettare una luce nuova. Per esse son collocati in una prospettiva inattesa fatti e persone dell'antico Oriente, tra il 1500 e il 3000 a. C.: una vera e propria rivoluzione che sconvolge la cronologia della storia antica, quale pareva aquisita ai nostri giorni. Anche fuori della cerchia dei dotti è noto il nome del re di Babilonia Hammurabi, reso famoso dalla scoperta di un codice, a lui dovuto, di leggi, il più antico codice che si conosca. Sulla età di Hammurabi - VI re della prima dinastia babilonese, due erano le teorie prevalenti che portavano ad una cronologia alta e ad una più bassa. I calcoli astronomici lo ponevano tra il 2067 e il 2025 a. C., mentre Edoardo Meyer lo abbassava tra il 1947 e il 1905.

Dubbi erano sorti, tra il 1930 e il 1940, sulla esattezza di queste datazioni. Negli scavi della città di Mari, sul medio Eufrate, fra le rovine del grandioso palazzo reale, erano venute alla luce, a decine di migliaia, le tavolette dell'archivio statale. Da esse risultava che Hammurabi era contemporaneo del re assiro Samsi-Adad I. Benchè l'età di questi non fosse interamente sicura, era pur chiaro che la cronologia proposta per Hammurabi era troppo alta per lui. Ed infatti, secondo una notizia di Assar-Addon, relativa alla costruzione del tempio di Anu-Adad, Samsi-Adad I sarebbe stato re nel 1694. D'altra parte osservazioni archeologiche in Mesopotamia e in Siria andavano mostrando che certi tipi di ceramica dell'età di Hammurabi continuavano immutati nell'uso ancora tra il 1500 e il 1400. Pareva pertanto difficile far salire Hammurabi più su del 1800 a. C. Inoltre negli scavi di Ras-Shamrah, punto di incontro, sulla costa di Siria, tra la influenza babilonese e la influenza egiziana, gli strati corrispondenti alla prima dinastia babilonese erano situati al disopra di quelli pertinenti alla età della XII dinastia, e pertanto non solo di Sesostri II (1901 - 1882), ma anche di Amenhemet III (1843 - 1794). Nuovi calcoli astronomici, che partivano da tali constatazioni, tendevano a portare più in basso l'età della prima dinastia babilonese (tra il 1894 e il 1595) e quella di Hammurabi (1792 - 1750).

Tali deduzioni della critica storica sono state integrate e confermate da un documento nuovo di eccezionale importanza, una nuova lista dei re Assiri, trovata a Khorsabad (Ninive), nel corso degli scavi americani del 32-33. Essa è stata pubblicata soltanto dieci anni più tardi, in America, mentre l'Europa era distratta dal fragore delle armi. (POEBEL: *The assyrian King list from Khorsabad* in « Journal of Near eastern Studies » I, 1942, p. 247 sg., II, 1943, p. 56 sg.). Questa lista, redatta nel VII di Tiglat-Pileser III (728 a. C.) enumera ben 107 nomi di re assiri sino ad Assur-nerari V, predecessore immediato del sovrano regnante. Di ciascun re è indicata la paternità e, a partire dal 39° nome (Samsi-Adad I) anche gli anni di regno. Abbiamo qui, con lievi incertezze e lacune, un documento di eccezionale importanza che pone su nuova base la cronologia dell'Asia anteriore nel secondo millennio a. C. Nè è troppo parlare, come già si è fatto di una rivoluzione nella cronologia della storia antica. In quali altri termini sottolineare il valore di un documento che sposta di due o tre secoli la cronologia corrente?

Calcolato, sulla base della lista, l'ultimo anno di regno di Samsi-Adad I risulta il 1694, che è anche il primo anno di Assar-Addon. Tale risultato conferma la giustezza del calcolo, e quindi il valore della lista come tradizione e come fondamento per la cronologia assira. Ma con essa anche la cronologia babilonese può ricevere un orientamento definitivo, grazie al tradizionale sincronismo che pone nello stesso anno la morte del re assiro Enlil-Kudurri-Ussur e il babilonese Ramman-sum-nasir. Tale anno risulta, secondo la nuova lista il 1192 a. C. E su questa concordanza è possibile agganciare la cronologia babilonese alla assira. Ne risulta così che, mentre Samsi-Adad I regnò dal 1726 al 1694 a. C., il suo contemporaneo Hammurabi viene a porsi dal 1728 al 1686 a. C. e l'età della prima dinastia di Babilonia (della quale Hammurabi è il VI re, si colloca dal 1830 al 1531 a. C., con un abbassamento ulteriore di mezzo secolo sulla data deduttivamente raggiunta negli ultimi anni. Questo movimento generale è ricco di conseguenze, anzitutto nei riguardi dello stesso Hammurabi, il quale viene così a trovarsi in un clima storico interamente diverso, quello del Medio Impero egiziano. Non meno notevoli le ripercussioni nella storia degli Ittiti.

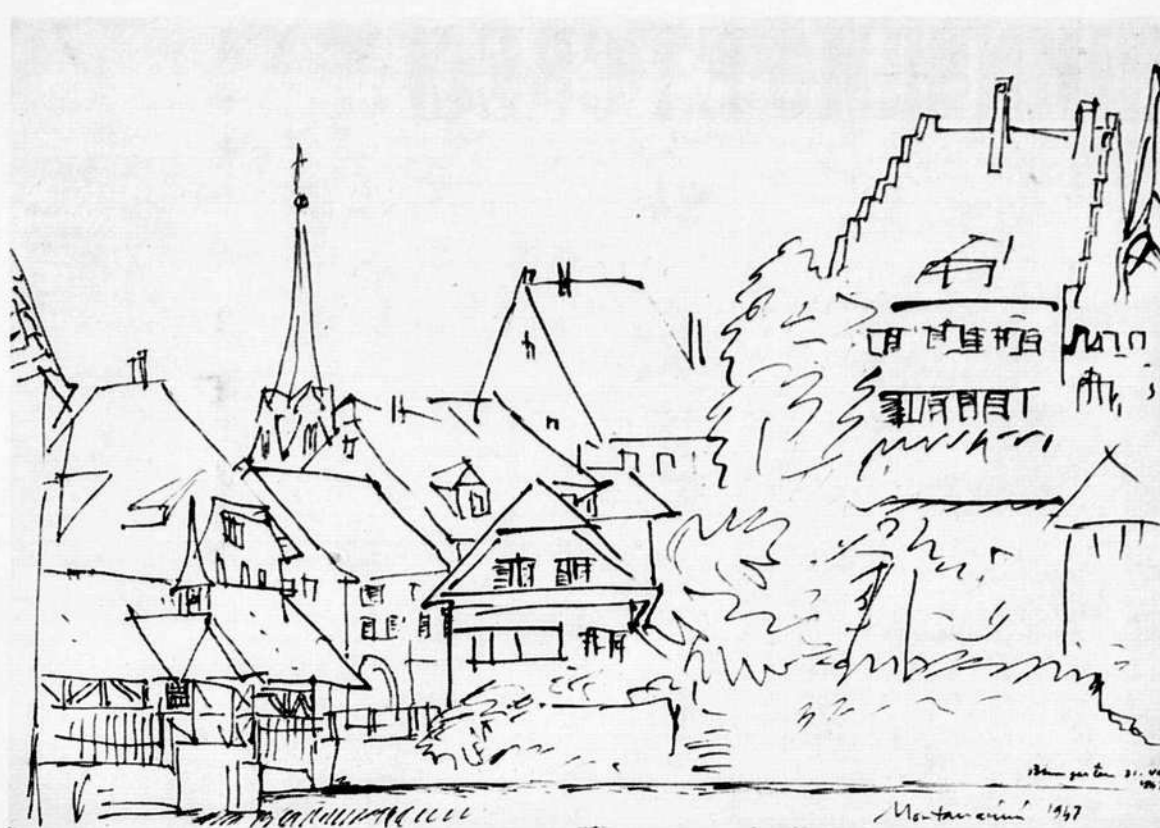
La conquista Ittita di Babilonia, sotto Mursilis I, viene a datarsi dal 1531 a. C. Inoltre « l'antico impero » degli Ittiti, così abbassato si avvicina al « nuovo impero », e viene pertanto a cadere la inesplicabile lacuna che sinora divideva l'uno dall'altro.

Anche la più antica menzione in Asia Minore degli Ittiti, nelle tavolette Cappadociche di Kul-Tepè, risulta abbassata, in quanto la datazione che in esse ricorre, dalla età di Sargon I, è da riferire al 1800, anzichè al XX e XXI sec. a. C.

Di poco posteriore appare la prima incursione in Asia Minore di popolazioni indo-europee combattenti su carri, che par da fissare intorno al 1750 a. C.

Posto così un ordine più certo nella prima metà del secondo millennio a. C., un fondamento più sicuro viene offerto alla cronologia del millennio precedente. La coincidenza con un eclisse totale di luna nella notte dal 12 al 13 gennaio del 1955 a. C., permette di fissare in tale anno la fine della III dinastia di Ur, iniziatasi nel 2066. I valori ulteriori si fanno approssimativi, ma pare che la dinastia di Accad - col gran re conquistatore Sargon - possa situarsi tra il 2310 e il 2130 a. C., mentre la prima dinastia di Ur avrebbe inizio intorno al 2600 a. C. Infine i rapporti di interdipendenza fra la Babilonia, anche in età predinastica, e l'Egitto, rafforzate da considerazioni critiche sul valore dei dati tradizionali, inducono a collocare non oltre il 2900 a. C. l'età di Menes, leggendario capostipite della prima dinastia egiziana.

Per effetto di questa più razionale e persuasiva sistemazione, la storia del prossimo Oriente - preistoria e protostoria della civiltà occidentale - assume un volto più umano, si fa più vicina a noi e rivela più stretto il nesso della continuità storica fra l'ieri e l'oggi.

Bruno Lavagnini

Disegno di MONTANARINI

Dante e la Sardegna

Almeno nelle linee essenziali del suo pensiero, Dante non appare affetto del male del « campanile », teso com'è e proteso verso l'utopistico sogno di un impero universale.

Codesta universalità, però, resta solo nella impostazione astratta, pura, del problema politico dantesco. Che il Poeta si sente anzitutto cittadino di una nazione che si chiama Italia, « giardin » di quell'impero; nè importa noi Italiani « curia careamus », in quanto le membra sparse della Penisola « gratioso lumine rationis unita sunt »: idealmente, l'Italia esiste. Così nel *De Vulgari Eloquentia* (I-I-18). Tutti sanno, poi, che tempra di fiorentino fosse l'Alighieri, e come il disprezzo per la sua città e per la sua regione altro non fosse se non voce dolorosa del grande amore che ad esse lo legava.

Nell'impostare il problema del volgare, cosa che nessuno mai prima di lui aveva osato, Dante non solo si rivela italiano, ma mostra l'orgoglio di essere tale; e riafferma quella delimitazione geografica dell'Italia che fu già di Augusto, ivi comprese le isole di Sicilia e di Sardegna. Inspiegabile resta, piuttosto, l'esclusione della Corsica, dal Poeta una sola volta ricordata, incidentalmente, in tutta l'opera sua negli abitanti di essa (D.C., Purg., XVIII, 81).

Del resto, l'atteggiamento di Dante nei confronti della Sardegna è peggio che nullo, perchè negativo, astioso. Il suo primo interesse per l'Isola lo troviamo nel *De Vulg. Eloq.*, non senza certa contraddizione. Mentre, infatti, nel cap. X del l.I accomuna il destino della Sicilia e della Sardegna, « ad dextram Italiam *sociandae* », e considera poi nel XII l'eccellenza del volgare siciliano, implicitamente consacrando l'italianità di quell'Isola; ritornando invece col discorso sulla Sardegna nel cap. XI, nega brutalmente la italianità dei suoi abitanti: « *non Latii (=italiani) sunt, sed Latiis adsociandi videntur* ». Questo concetto fondamentale verrà poi da Dante ribadito nel XXII dell'Inferno, canto composto fra il 1306-1307, mentre i primi capitoli del **De Vulg. Eloq.** risalgono al 1304. E' l'episodio di Frate Gomita e Michel Zanche. Siamo nella bolgia della Baratteria, quel genere di peccato del quale il feroce odio di parte aveva accusato l'Alighieri determinandone l'esilio. Dante profonde in questa bolgia, non senza ragione, tutto il suo sarcasmo, col quale però sembra staffilare con sadica voluttà i due sardi, quasi capri espiatori di un livore che non riesce a reprimere o controllare; come quando dice dei due compari che

......a dir di Sardigna
le lingue lor non si sentono [stanche]
(vv. 98-99)

nei quali versi è il dispregio di chi, essendo « Tosco », si sente autorizzato a ridicolizzare l'universo, senza pensare che proprio lui arriva spesso alla noia col solito tasto di Toscana o Fiorenza.

Virgilio interroga Ciampòlo di Navarra:

......« Or dì: de gli altri rii
conosci tu alcun che sia latino
sotto la pece? ».

intendendo sempre per « latino » « italiano »; cui Ciampolo risponde:

......« Io mi partii
poco è, da un che fu di là vi- [cino:]
(vv. 64-67).

E' il vecchio motivo dell'« adsociandi » che ritorna: i Sardi non sono Italiani, ma « aggregati » all'Italia.

Perchè codesta differenza fra Siciliani e Sardi? Come se la Sicilia non fosse stata greca e resa romana nel 241, con un passato sulle spalle che di tutto sapeva tranne di italico e latino. La Sardegna fu romana nel 238, e da allora il suo destino restò sempre legato alle sorti della Penisola fino a quando non venne occupata (e ci volle un secolo e mezzo: 1322-1478) dagli Aragonesi; la Spagna, tuttavia, nei suoi 400 anni di dominazione (cessò nel 1720 con la pace dell'Aia) non riuscì a spegnere nei Sardi il culto dell'indipendenza.

Il processo d'occupazione aragonese s'era iniziato nel 1322, un anno dopo la morte di Dante, per quanto già dal 1297 Bonifacio VIII ne avesse fatto atto di donazione al re Giacomo II d'Aragona che approfittò dei dissensi fra Genova e Pisa; ma non sono, tutti questi, motivi comunque sufficienti nè per infirmare (i tempi erano quelli che erano) l'italianità della Sardegna, nè tanto meno per chiarire il pensiero dantesco in proposito.

Io penso che Dante si sia fermato alle apparenze, giudicando dalle distanze: quasi unita alla Penisola la Sicilia, molto in là nel mare la Sardegna. Evidentemente, Dante è figlio del medioevo, età in cui i geologi non potevano certo parlare di processo formativo delle terre emerse e relativi periodi di esso, uno dei quali, il permiano, ultimo dell'èra primaria o **paleozoica, vide la Sardegna** unita alla Penisola insieme alla Corsica e all'attuale arcipelago toscano a formare la Tirrenide, agglomerato che le ère successive avrebbero diviso in isole e isolotti.

Il disprezzo di Dante per la Sardegna si estende dal terreno ideale alla questione linguistica. Egli al riguardo — bisogna dirlo — ha parole mordenti per gli abitanti di moltissime regioni italiane, prime fra tutti i Romani e non esclusi i Toscani; ed è noto il suo giudizio globale, con cui nega assoluta eccellenza ai volgari delle poche regioni risparmiate dal suo « crivello »: il volgare illustre « in qualibet redölet civitate nec cubat in ulla » (De V.E., I, 16).

Ma il piatto migliore lo serba per i poveri Sardi, il cui linguaggio è da buttar via « quoniam *soli sine proprio vulgari* esse videntur, *gramaticam tanquam simiae homines imitantes;* nam « domus nova » et « dominus meus » locuntur » (De V.E., I, 11).

Sono parole di inaudita brutalità, poichè ingiustamente avallate da una autorità che Dante non poteva nè doveva arrogarsi. Il che mi piace contestare con un documento che risale press'a poco al sec. XI, e il cui genere l'Alighieri parrebbe ignorare: la « Carta Sarda ». Con questa, il giudice Mariano de Lacon concedeva un privilegio agli « homines de Pisas ». Il testo dice:

« In nomine Domini, amen. Ego « iudice Mariano de Lacon faso ista « carta ad onore de omnes homines « de Pisas per xu toloneu ci mi « pecterunt, et ego donoslislu per « cali sso ego amicu-caru e itsos a « minu. Ci nullu imperatore, c'il vaet « potestare istum locu de Non, « n'apat comiatu de levàrelis tolo- « neum in placitu; de non occidere « pisano in gratis et ccausa ipsoro ci « lis aem levare in gratis, de fac- « cerlis justitia, imperatore cince « aet exere intu locu. E ccando mi « petterum su toloneu, ci mi manda- « rum homines ammicos meos de « Pisas fuit Falceri et Azulinu et « Manfridi; ed ego secui delis carta « prohonore de xu piscopum Gelardu « et de Ocu biscomte et de omnes « consolos de Pisas, e ffecila pro « honore de omnes ammicos meos « de Pisas, Guido de Vabilonia et « Lleo su frade, Repaldinu et Jan- « nullu et Valduinu et Bernardu de « Coniso, Francardu et Dordinumdum « et Brunu et Rranuzu et Vernardu « de Garulictu et Ttorsiolu; persiant « in onore mea et in ajutoriu de xu « locum meu custa placitu lis feci « per sacramentu ego et domnicellu « Petru de Serra et Gostantine de « Assem et Voso Vecce Su... et Dor- « gotori de Ussam et Niuscoli zu « frade... Niscoli de Zor... Mariane « de Ussam, Pet... ».

Ce n'è a sufficienza — credo — se non altro per dimostrare che neppure tre secoli prima di Dante i Sardi potevano esser detti « scimmie » imitanti la grammatica latina.

Ci sarebbe da notare che Dante nuoti nell'incertezza con quel « videntur » usato ben due volte, e di consegnenza neppure egli stesso sapesse come orientarsi in proposito.

Nè poteva mancare il lato morale della questione.

Portiamoci al c. XXIII del Purgatorio, nel cerchio dei Golosi. E' l'episodio di Forese Donati; il quale, parlando della moglie Nella, coglie l'occasione per lanciare una sanguinosa invettiva contro l'immoralità delle donne fiorentine, che andavano « mostrando con le poppe il petto », per cui

...la Barbagia di Sardigna assai
ne le femmine sue è più pudica
(avv. 94-95).

Questa dichiarazione rivela non poca leggerezza in Dante, servitosi probabilmente delle Epistole di San Gregorio Magno, nelle quali il Pontefice parla di un tenore di vita addirittura animalesco condotto dagli abitanti della Barbagia.

Orbene, pur concedendo che sullo scorcio del sec. VI tali potessero essere i costumi del luogo, non credo serietà pensarli i medesimi a distanza di circa otto secoli.

(continua a pag. 12)

Nunzio Cossu

MIMNERMO E I GRECI

Intorno alla figura di Mimnermo s'è sentita come un'amosfera molle: e appunto di mollezza asiatica s'è parlato a proposito di questo poeta, che per natura è lontano così dall'ideale omerico della vita strenua come dall'elastico vigore di sopportazione del *polytropos* Ulisse. Certo la sua stessa nascita, l'ambiente dell'Asia Minore, le vicende politiche della regione e della sua città caduta in soggezione, contribuirono ad imprimergli tale mollezza, unitamente alla sua duplice, profonda inclinazione alla voluttà e insieme alla melanconia.

Il suo temporamento raffinato, ed il contrasto che risulta quand'egli venga idealmente avvicinato alla figura di un Solone (quest'uomo che ci appare una specie di anglosassone d'oggi, in senso commerciale e in senso politico-giuridico), fanno pensare non tanto alla mollezza asiatica, quanto soprattutto alla mollezza alessandrina. Poichè la prima è prevalentemente un semplice dato antropogeografico: mentre la seconda ha un substrato intellettuale ed etico.

E non ci sembri un anacronismo usare riferimenti di questo genere per mettere a fuoco la sensibilità di Mimnermo — questo alessandrino del settimo secolo prima di Cristo.

Basti pensare ad un suo bell'epigramma, che purtroppo non è di sicurissima attribuzione: « Bada a soddisfare il tuo stesso carattere; quanto ai tuoi concittadini, poco importa se l'uno sparlerà di te o l'altro sarà alquanto più benevolo sul tuo conto ».

E' una vera e propria professione d'individualismo e di spregiudicatezza, che da un lato fa davvero pensare — com'è stato detto da Giorgio Pasquali — alla figura moderna di un figlio di famiglia il quale, per amore d'arte o di donna o di tutt'e due insieme, è diventato flautista e fa dire ai benpensanti: « s'è incanagliato ». Ma per un altro verso questo distico lascia come presentire il sottile raccolto aroma del giardino epicureo; ed il nostro pensiero, una volta in tale direzione, può rifarsi idealmente sino ad una frase lapidaria di Seneca: « sibi placere ».

Comunque, è innegabile che il melanconico languore di Mimnermo appare in un certo modo l'anticipazione di quello che, con definitivo abbandono di effusione, risuonerà alcuni secoli dopo in Asclepiade: « Non ho ancora ventidue anni e sono già stanco di vivere. Amori, donde mai questo guaio? e perchè continuate a bruciarmi? ».

Inoltre, ancor più sorprendente è il vedere, in un poeta dell'età classica qual'è Mimnermo, non tanto l'impronta d'un pessimismo che senza dubbio è comune a tutta la grecità classica, cominciando da Omero e da Esiodo; quanto l'affermazione estremamente romantica ed impulsiva che, una volta trascorsa la giovinezza, è addirittura meglio morire che vivere:

E quando sia il confine di quel fiore per l'uomo trascorso
Esser morto per lui è meglio che vivere.

Non è possibile non riconoscere qui l'avvicinarsi di quella che sarà la più forte oscillazione dell'etica greca (si ricordi la saggezza del Sileno presso l'Aristotele della fase mistica: « La migliore di tutte le cose è il non nascere, e la morte è meglio della vita »); oscillazione che in Mimnermo è tanto più altamente significativa, appunto in quanto egli appartiene al bell'inizio dell'età classica.

Ciò prova in modo decisivo non solo che si erra qualora si creda di poter rintracciare la serenità in un'epoca determinata — e sia pur arcaica — dello sviluppo spirituale ellenico; ciò prova soprattutto che è inutile risalire tappa per tappa questo sviluppo con la speranza di trovare una pura etica ellenica, un definito e concluso stile morale di vita senza intrusioni o oscillazioni le più sorprendenti e paradossali.

Poichè lo schietto stile ellenico consiste, se mai, nell'accogliere dialetticamente i più svariati fermenti morali, elaborandoli con una fermezza che non ne trascura alcuno nè chiude gli occhi su alcuno di essi; lasciando, così, ad essi libero giuoco in una *concordia discors*, il cui vero e genuino valore sta nella sua completezza e ricchezza e nell'abbondanza della sua fruttificazione spirituale, filosofica, artistica, impressasi poi perennemente all'avvenire. Difatti, in quello che per i Greci dell'età classica era l'avvenire ed ora è per noi il nostro passato, possiamo riscontrare ad ogni passo l'impronta creatrice del genio ellenico aperto ad ogni direzione, con la sua completezza profondamente umana. Vogliamo solo ricordare ciò che P. Cauer disse dell'atomismo greco: « anche oggi la scienza si serve del concetto di *atomo*, allora creato...: un nuovo esempio di come gli antichi abbiano già trovato e rettamente formulato i problemi fondamentali, nonostante che dei fatti avessero cognizioni più modeste delle nostre ».

L'anima greca è quella che, dopo aver gustato la poesia tragica, seguiva con tempestosa attenzione l'insegnamento socratico; quella che, accanto ai culti misterici e alla pietà tradizionale, aveva in sè tanta forza e tanta plasticità da ascoltare la voce corrosiva di un Seniade — un sofista di cui c'è rimasto un frammento solo, uno solo ma terribile: « tutte le cose son false, è fallace ogni apparenza e ogni opinione; tutto quanto esiste è prodotto dal non essere, e nel non essere tutto s'annulla ». Parole la cui potenza può solo venir paragonata a quella d'un inno cosmogonico del Rig-Veda: « allora non c'era il non essere, non c'era l'essere...; allora non c'era la morte, nè l'immortalità... ».

Nel caso di Mimnermo, noi vediamo che questo poeta ha sentito il più forte amore per la vita e per la bellezza; ma da questo suo atteggiamento, di per sè ottimistico, egli ha fatto sgorgare — per la ricchezza stessa del suo amore alla vita — un *pathos* pessimistico capace oggi ancora di vibrare nel nostro animo.

Dire ch'egli è un pessimista sarebbe inesatto, così come dire ch'egli è ottimista: Mimnermo è l'uno e l'altro.

Egli è pessimista a causa d'un ottimismo « rientrato » e troppo assetato; ed è ottimista perchè riafferma, col suo stesso dolore, l'*optimum* della vita, della gioventù, della bellezza, della voluttà.

Per un'analoga ragione, non si deve dire che il popolo greco è stato ottimista *tout court*; o, *tout court*, che è stato pessimista. Tanto l'una che l'altra di queste tesi sono tendenziose; e corrispondono — se bene si esaminano le tesi stesse ed i loro difensori — a tentativi polemici d'interpretare la Grecità nel primo caso laicamente, nel secondo caso come una preparazione cristiana. I Greci sono stati ottimisti e insieme pessimisti. Perchè in loro il culto della vita è riuscito rigogliosamente a fiorire, nonostante il fluire costante di terribili correnti pessimistiche; così come queste correnti hanno continuato il loro corso fecondo e stimolante, senza rischiare d'insabbiarsi in una oleografica serenità, che sarebbe equivalsa ad una forma di mandarinismo o di morte.

Il pessimismo e l'ottimismo sono ingredienti ambedue indispensabili per la vita ellenica, il cui vero motore non è stata l'una o l'altra tendenza, l'una o l'altra filosofia, bensì la dialettica; vale a dire il contrario, l'Eris, lo spirito agonistico della gara e della concorrenza, il Pólemos eraclíteo — il contemperamento dell'arco e della lira, — se vogliamo usare la bella ed enigmatica espressione di Eraclito.

Folco Martinazzoli

Volti dell'eterno

Se è lecito distinguere *poesia* da *poesia*, se è letteralmente giusto stabilire una scala di valori fra le diverse *poetiche*, non certamente lo spirito di Myricae, non la teorica del *fanciullino* hanno potuto dettare a Claudio Allori questi *Volti dell'Eterno* (Premio Nazionale Berben di Poesia 1947).

I cinque componimenti, che potremmo chiamare « brevi ed amplissimi carmi » benchè fuori delle forme tradizionali del *sonetto*, si collocano, invece, in una *atmosfera poetica*, diciamo pure, *superiore*.

Mente speculativa ed anima lirica, l'Allori rivela, infatti, per lunga maturazione, una concezione molto alta della vita e dell'arte. Oggi egli può spaziare nei regni della realtà cosmica, negli orizzonti dell'intelligibile; può chiudere nella parola vaste e profonde vibrazioni, appunto perchè è arrivato a conclusioni umane ed artistiche dopo il travaglio delle esperienze.

Nella sua concezione dell'Universo, non sono state estranee, ci sembra, le antiche *cosmogonie* riportate dai Veda, dai Zend Avesta; e hanno avuto certo il loro peso, le analogie fra le diverse cosmogonie stesse: da quella Indiana a quella Fenicia, dalla Genesi degli Ebrei, alla *rivelazione* cristiana.

Ma se da tali alate narrazioni e rivelazioni il poeta ha nutrito sentimento o fantasia, il pensatore si è anche piegato sulla *filosofia naturale della natura*, si è raccolto, liricamente sempre, sui difficili problemi della materia e dello spirito. Ma noi non abbiamo, per questo l'annunzio di un sistema filosofico; abbiamo un messaggio poetico.

Vorrebbe sì, l'Allori tendere a conseguenze ultime, ma rimane fermo al semplice brivido cosmologico. Se riesce a stabilire uno stretto rapporto con la Divinità, sacerdote d'una sua teologia naturale, sente subito il bisogno di genuflettersi per placare in qualche modo, con la preghiera, la sua ansia di conoscenza, il suo spasimo di liberazione.

« Se tu m'ascolti, rendimi all'immenso!
Ch'io sia gorgo, sia nuvola, sia stelo, pietra... Non uomo più, con tanto peso di livori, d'orgogli e brame, e pianto: se tu ci sei, se tu mi senti, Dio ».

Purtroppo il poeta sa di chidere l'assurdo. La sua invocazione cadrà nel vuoto. Dovrà egli continuare ad essere uomo, curvo, se non schiacciato, sotto quei terribili *pesi*. Non potrà, no, tornare « all'immenso » dov'era prima di nascere, non potrà sciogliersi in un'*altra* delle fibre del Tutto. Iddio, che c'è e che accoglie l'ansito dell'uomo, non potrà infrangere quella che è la legge universale di ogni essere che deve rimanere sempre pari a se stesso.

Di qui, da tutte queste intuizioni immediate, la sua « preghiera » rimane *vibrazione lirica*, soltanto; e placa il poeta in quanto esternazione artistica, cioè liberazione di uno stato d'animo che, riassumendo gli stati di animo precedenti, *dubbio* non è, *negazione* neppure e non, peraltro, *fede* e tanto meno *rassegnazione*.

Così l'angoscia dell'uomo resta nell'uomo, sempre: mette, anzi, più profonde radici per nuove e chissà quali altre paniche germinazioni.

Effettivamente in ciascuno dei *carmi* del poemetto, e sprattutto in quello che s'intitola *Imperscrutabile*, si avverte un *quid* che scorre nei versi, circola nelle brevi strofe, e, dalla concisione dell'espressione, per immagini, ritmi, cadenze, pause, eleva il pensiero verso l'*Universale* fino ad alitare, negli spazi stupefatti dell'anima, quegli aspetti arcani, quei « Volti » dell'*Eterno*: siano essi: lo *spirito creatore* « immenso imperscrutabile generatore di misteri » o la *legge della vita* che germina in mille forme sulla terra, o l'*umana creatura*...

« E, d'improvviso
da un anfratto guatò, smarrito, un essere
animale non più, nè uomo ancora:
brillò, vivo nel buio
un vacillante lume di coscienza
affiorò nel mondo, trepidante, un cuore »...

oppure siano essi *i cieli* « degli universi immensi e inaccessibili ».

Benchè il *Cosmo*, il mistero cioè del firmamento col numero infinito dei corpi celesti, stelle, pianeti, costellazioni, sistemi solari « veloci e lenti » nell'intreccio delle loro armoniose traiettorie « in fughe senza fine, in luci e eclissi »; benchè, diciamo, lo « spasimo universo » della *Vita* che si cela raggiando nelle sue multiple forme, abbiano alimentato la poesia di ogni popolo durante il corso dei secoli, e siano state dette grandi e piccole parole da grandi e piccoli poeti, parole irripetibili, pure lo « stupore cosmico, l'angoscia cosmica » di Claudio Allori, di questo laureato poeta partenopeo, ci soffermano, e ci commuovono.

Gli è che la *poesia* quando merita tale venerabile nome, non prende la desinenza in « *ismo* ». Non è cioè nè tradizionale, nè ermetica, nè simbolica, etc.: è poesia, e basta: moderna sempre, modernissima, originale.

Le classificazioni vengono dopo e non le stabilisce il poeta, ma gli epigoni di lui, semmai.

Il verso libero dell'Allori risponde a interiore esigenza che è di per sè *misura*, cioè legge metrica dettata dall'intimo naturale ritmo della commossa fantasia. Per tale processo, la strofa dell'Allori prende il passo dall'armonia dell'endecasillabo che placa il suo empito nelle necessarie pause del quinario, negli indugi raccolti del settenario, nelle sospensioni angosciose che lo fermano spesso sull'accento ritmico dell'ottava sillaba.

Così, la libera strofa dell'Allori è un conchiuso, originale, periodo armonico, dove circola il pensiero che canta a ritmo endecasillabico.

Tutta la poesia moderna ha, ormai, dobbiamo riconoscerlo, un orientamento siffatto: e i poeti, *liberamente* rientrando nella gloriosa tradizione, fanno, vediamo, onore al decano dei nostri versi, all'insostituibile, al necessario endecasillabo che, nella sua triplice serie dei ritmi, è capace di accogliere, placare e rendere le più complesse esigenze dello spirito poetico.

Giuseppe Gerini

Nerval e Les Chimères

Gérard de Nerval (1808-1855) fu colto per la prima volta a trent'anni da una forma di alienazione mentale che si ripetè a quarantuno, a quarantatrè, a quarantacinque e a quarantasei anni, finchè il venerdì ventisei gennaio del 1855 non fu trovato impiccato alla grata di una scala nella parigina *rue de la Vieille-Lanterne*. Suicidio, od omicidio? Non si è mai saputo.

Alexandre Dumas, definendo il Nerval uno spirito incantevole e singolare, scrisse che in lui si verificava ad intervalli un particolare fenomeno: sotto l'assillo di un qualsiasi lavoro, l'immaginazione scacciava dalla casa del senno la ragione e, rimasta sola, onnipotente, in quel cervello alimentato di sogni e di allucinazioni come un fumatore d'oppio od un masticatore di *haschich*, lo lanciava in assurde teorie ed in imprese letterarie irrealizzabili. Ora egli è Salomone, ora sultano di Crimea, ora conte di Abissinia, ora duca d'Egitto, ora barone di Smirne. Ora si crede pazzo, e racconta come lo è divenuto, con una così gioviale vivacità, passando attraverso peripezie tanto divertenti, che l'ascoltatore desidera perdere anche lui la ragione per seguir quella guida affascinante nel paese delle chimere e delle allucinazioni... Ora, infine, gli succede la musa della malinconia, e allora trattenete il pianto, se vi riesce, perchè nè *Werther*, nè *Renè*, nè *Antony* si sono sciolti in lacrime più strazianti, in singhiozzi più dolorosi, in parole più tenere, in gridi più poetici!...

Il Nerval, pubblicando *Les Filles du Feu* (1854), tra le quali è compresa la famosa *Sylvie*, fece seguire all'opera un'appendice che in forma di lettera è poi la dedica (*hysteron próteron*) al Dumas, e in cui appaiono per la prima volta in collana dodici sonetti intitolati: *Les Chimères*, quasi tutti già conosciuti e *Artémis* inedita. La lettera si apre così: « Ho dedicato Loreley a Jules Janin; questo libro è per voi, maestro carissimo: ve lo offro allo stesso titolo, per un ringraziamento. Alcuni anni fa, mi dettero per morto, ed egli scrisse la mia biografia. Alcuni giorni fa, mi hanno creduto impazzito, e voi avete consacrato tra le righe più belle della vostra scrittura all'epitaffio del mio senno smarrito. Questa è la gloria che mi è toccata in sorte in acconto di eredità. Come osare, restando ben vivo, cingermi la fronte di così lucide corone? Mi tocca ostentare un'aria di modestia e pregare il pubblico di ritirare tanti elogi in onore delle mie ceneri, o dell'indefinito contenuto di quell'ampolla che, sulle orme di Astolfo, sono andato a riprendere nella Luna, e ho fatto rientrare — spero almeno — nella sede abituale del mio pensiero. Giacchè, intanto, non sono più a cavallo dell'ippogrifo e agli occhi dei mortali ho ricuperato quanto comunemente si dice ragione, — prendiamo pure a ragionare... » (*Trad. di O. Macri*).

La lettera così si chiude: « E poichè avete avuto l'imprudenza di citare uno di questi sonetti composti in tale stato di vaneggiamento *Supernaturalista*, come direbbero gli Alemanni, dovrete ora sentirli tutti... Essi non sono molto più oscuri della metafisica di Hegel o dei *Memorabili* di Swedenborg, e spiegandoli, se pur ciò fosse possibile, perderebbero il loro incanto... ».

Il sonetto che il Dumas aveva citato doveva essere, delle *Chimères*, quello intitolato: *El Desdichado*, che l'Autore aveva lasciato come suo biglietto da visita nella redazione della rivista *Le Mousquetaire*, diretta dallo stesso Dumas, e che questi aveva pubblicato nel numero del 10 dicembre 1853. Quanto allo stato di vaneggiamento *Supernaturalista*, o, come noi oggi diremmo, *surrealista*, Gérard intendeva quella singolare condizione psichica tra il reale e l'irreale che fu propria di lui, uno stato di estrema tensione spirituale ai confini della ragione e della follia, nel quale tuttavia non era venuto mai meno il suo sforzo di « guidare il proprio sogno eterno invece di subirlo ». Circa poi l'oscurità che, a suo avviso, non era maggiore di quella riscontrabile nella metafisica dello Hegel o nei *Memorabili* dello Swedenborg, va notato, sia pur di sfuggita, che altro era il dettato del visionario pensatore svedese ottenuto a forza di « respirazione interna », altra la tessitura ferreamente logica di chi scrisse la *Fenomenologia*...

Sta comunque di fatto che la produzione poetica di Gérard de Nerval, e intendiamo naturalmente per essa sia i versi sia le prose d'arte, tocca il maggior grado di purezza con la collana delle *Chimères*, e che tra queste *El Desdichado* e *Artémis* raggiungono tal vertice, da far del loro Autore il precursore del Simbolismo.

Ecco il testo dei due celebri sonetti:

El Desdichado

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule *étoile* est morte, — et mon luth constellé
Porte le *soleil* noir de la mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La *fleur* qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Artémis

La Treizième revient... C'est encor la première;
Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment;
Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?..

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement:
C'est la mort — ou la morte... O délice! ô tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière*.

Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,
Rose au coeur violet, fleur de sainte Gudule:
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux?

Roses blanches, tombez! vous insultez nos dieux,
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle:
— La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux.

Come suole avvenire quando si tenta una interpretazione di qualsiasi poesia pura — prodotto spirituale che si è liberato, e perciò è puro, dalle regole logiche della prosa per istituire un ordine logico autonomo, analogo a quello della musica — anche di questi due sonetti, i più difficili e i più belli della collana, sono state date spiegazioni diverse, a seconda che si parta da una base biografica o da una base alchimica. In sostanza si tratterebbe o di una mitizzazione della vita del Poeta, ovvero di una mitizzazione di elementi alchimici operata attraverso allegorie racchiudenti altro significato. A tal ordine di interessi, sfocianti nella magia e nella negromanzia, Gérard sarebbe stato condotto da un atteggiamento mistico, lui, il credente di diciassette religioni, lo studioso di medicina; un atteggiamento corroborato dal suo viaggio in Oriente, culla d'ogni religione, che gli avrebbe dischiuso i misteri eleusini ed egizi, l'orfismo e il pitagorismo, e dal suo viaggio in Germania, patria dello Hölderlin e del Novalis, dello Hoffmann e del Goethe, patria dello Hegel, imbevuto anche lui di magismo e di teologismo.

Certo, tra i due criteri interpretativi quello biografico è comunque da preferire all'allegorico non fosse altro perchè, in linea assiomatica, non v'è poesia, pura o impura che sia, non materiata dall'esistenza stessa del poeta il quale nella forma lirica sublima i propri sentimenti, i propri affetti, le proprie passioni, le proprie emozioni: mediante lui, insomma, la sostanza si fa soggetto. E, fino a prova contraria, non pare che le storte e i lambicchi, la pietra filosofale e il *Caput mortuum* rientrino, in quanto tali, nella vita di un cantore...

Tenendo conto, tuttavia, del dubbio dallo stesso Autore formulato circa la possibilità di una spiegazione, miglior partito non sarebbe forse quello di limitarsi ad una esegesi puramente tecnica di questi versi incantati e incantevoli, ad un esame discreto della sola espressione letteraria, che ce li fa cantare e ricantare all'orecchio? Approfondirne l'analisi per la ricerca di un senso esatto, determinarne logicamente gli oggetti, non è andare incontro ad una delusione e insieme distruggere tutta la sapiente opera di lessico e di sintassi, di ritmo di pause e di rime, di eufonia li alliterazione e di reiterazione, e, soprattutto, di suggestione?

E poichè noi siamo proprio di tal parere, restiamo paghi di aver semplicemente consigliato il miglior criterio per ben gustare i due stupendi sonetti del Nerval. Il lettore curioso potrà, del resto, trovare nel volumetto delle *Chimères* ottimamente tradotte e illustrate da Alessandro Parronchi (Fussi, Firenze, s. d.) e nel volume: *Da Villon a Valéry. Il libro della poesia francese*, presentato e commentato da Vittorio Lughi (D'Anna, Messina-Firenze, 1949), le varie interpretazioni del *Desdichado* e di *Artémis*.

Renato Mucci

IL CINEMA *inglese*

Pochi forse sanno che un periodo di intenso lavoro e di tenaci esperienze nel campo del documentario ha preceduto le odierne realizzazioni e affermazioni del cinema inglese.

Il sostegno morale e il concreto appoggio pratico del **G.P.O.** (Ministero Inglese delle Poste) che commissionò i principali documentari realizzati nel decennio precedente alla guerra, e di altri enti britannici, rese possibile, a suo tempo, tale sforzo e tali esperienze.

« Mecenatismo » non è parola sprecata se ci si riferisce a quanto il G. P.O. fece per il documentario in Inghilterra e si deve appunto a tale « mecenatismo » se nei confronti del cinema documentario inglese, è lecito usare oggi un'altra parola tanto facilmente sprecata a proposito di cinema e di spettacoli in genere: la parola « arte ».

E' chiaro che a tale esperienza documentaristica si riconnette soprattutto la tendenza prevalentemente analitica dell'attuale cinema britannico, mentre, per quanto riguarda il gusto dell'atmosfera, dell'ambientazione e del dialogato, l'influsso della tradizione teatrale e di quella letteraria inglese appare altrattanto evidente.

Se confrontate un film tipicamente inglese con un qualsiasi tipico film americano — anche appartenente alla moderna tendenza « neorealista », — noterete che, in questo ultimo, episodi e personaggi sono utilizzati unicamente come ingranaggi, considerati come rotelle di un dato meccanismo spettacolare e che, su di essi, il racconto indugia solo per quel tanto ritenuto utile al funzionamento del meccanismo stesso.

Nel film inglese, invece, il racconto si sofferma a lungo e con tutta tranquillità sul personaggio e sull'episodio, ne analizza il carattere, ne approfondisce il significato; l'episodio, il personaggio viene soppesato, s'arei per dire, degustato, come se, in funzione di quello, fosse stato concepito e realizzato l'intero film e non già viceversa.

In questo modo il cinema inglese riesce a conseguire risultati che vanno in profondità, effetti di particolare finezza, a suscitare nello spettatore emozioni estetiche di un notevole livello, anche se, proprio per tali sue caratteristiche e per una certa conseguente lentezza e staticità del racconto, finisce col trovarsi in condizioni di svantaggio di fronte a molti spettatori dalla sensibilità meno vigile che hanno fatto da tempo la bocca alle più facili e sbrigative emozioni del cinema americano e suoi derivati.

Forse, a tutt'oggi, il film distribuito a suo tempo in Italia sotto il titolo « I Contrabbandieri », rimane uno degli esempi più significativi del particolare indirizzo del cinema britannico e dell'atteggiamento indipendente della produzione inglese nei confronti dei canoni narrativi, dei dogmi spettacolari stabiliti dalla produzione americana e mondiale più corrente.

Naturalmente il titolo « I Contrabbandieri », non aveva niente a che fare con quello originale del film. « The man within », non era nemmeno, come si vede, una libera riduzione di esso: era stato semplicemente attribuito alla pellicola dai distributori nostrani nell'intento di attirare più facilmente il pubblico gabellando per film di avventure un film psicologico.

Con questa brillantissima trovata, suggerita da un presunto infallibile fiuto commerciale, i distributori ottennero invece il risultato di contrariare, da un lato, coloro che erano in grado di valutare quanto il titolo originale fosse adatto al contenuto della pellicola e deludere, dall'altro, il grosso pubblico che si attendeva una vicenda ben più movimentata e dinamica.

« The man within » era ispirato ad un romanzo di Graham-Greene e forse mai pellicola tratta da una precedente opera narrativa meritò, come questa, di esser definita « letteraria » per l'impostazione, l'impasto e la stessa sintassi del racconto, mai film rivelò più chiaramente in partenza il suo carattere psicologico, ostentò con tanta franchezza il suo assunto simbolico e moralistico.

Malgrado che il film non mancasse di azione le principali figure altro non erano, in definitiva, che viventi allegorie, personaficazioni di concetti e — prova indubbia del livello e della riuscita del lavoro — la « autorità », l'interesse che suscitavano quei personaggi derivava non tanto da ciò che facevano o non facevano quanto, per l'appunto, dal loro significato simbolico.

Così il Capitano, comandante del veliero « Fortuna », rappresentava la coscienza, il giovane protagonista incarnava la viltà, la paura che l'uomo, con l'aiuto della coscienza, deve sconfiggere e superare, se vuole dirsi veramente libero; altre figure impersonavano la sensualità, la purezza, etc.

Il risultato di tutto ciò era una favola a cui un perfezionato technicolor prestava i suoi accorgimenti per la creazione di atmosfere particolarmente intense e suggestive. Favola moralistica, come si è detto, ma affascinante per tutti coloro in grado di penerarla, e capace, per il suo intrinseco valore, di imporre rispetto anche al pubblico meno preparato a simili inconsuete formule cinematografiche.

Un film inglese che non si limitò soltanto ad imporre un certo rispetto ma incontrò addirittura il più largo favore del pubblico, fu, come tutti ricordano, « Narciso Nero ».

La pellicola merita di essere ricordata perchè rappresenta una specie di punto d'incontro, di compromesso fra le migliori tendenze del cinema britannico e le esigenze del più corrente cinematografo. A queste ultime sono imputabili certi smaccati aspetti coreografici del film, e l'andamento convenzionale e stucchevole oleografico di determinati episodi, mentre in altri momenti, l'analisi di situazioni e personaggi risulta condotta in profondità con estrema finezza e il ben dosato technicolor contribuisce a sollevare e redimere la vicenda su di un piano e in un clima di favola.

« Cuori prigionieri », altro film inglese proiettato in Italia all'inizio di una stagione estiva, è certamente una delle pellicole britanniche in cui la connessione con le già ricordate esperienze documentaristiche risulta più evidente.

In realtà il film altro non è che un lungo documentario — sostenuto da una tenue trama-pretesto — che descrive l'arrivo e la successiva permanenza in un campo di concentramento di un gruppo di soldati e ufficiali inglesi.

La vita dei prigionieri è narrata in maniera semplice e persuasiva, senza concessioni alla retorica e senza facili effetti propagandistici, attraverso notazioni ora umoristiche, ora elegiache, ora veristiche, sempre estremamente sorvegliate e contenute.

Si tratta, insomma, di un film che merita di esser visto e discusso per molte e diverse ragioni e che passò invece, a suo tempo, fra la generale indifferenza.

Nella stagione cinematografica appena trascorsa la programmazione di un film della classe di « Amleto » ha fatalmente eclissato e relegato in secondo piano ogni altro film inglese di minore importanza.

Nel panorama dell'attuale cinema britannico, questa pellicola è di grande importanza, oltre che per il suo valore intrinseco, perchè dimostra come sia possibile « fotografare » il teatro, trasferire con successo il teatro sullo schermo quando il lavoro che si intende trasporre sia l'opera del genio e il portato di una profonda tradizione artistica.

Per concludere, è opportuno ricordare che, a parte le sue altre caratteristiche, suoi pregi e difetti sopra ricordati, il film britannico esprime e descrive sempre efficacemente la vita inglese, grazie alla stretta aderenza alla mentalità e al costume britannico dei suoi personaggi. Così l'Inghilterra possiede oggi, non solo un cinema vitale, ma un cinema dalla fisionomia meglio definita degli altri cinema nazionali di questo dopoguerra.

Toccherà alle varie mostre cinematografiche di questa estate chiarirci se si tratti di una vitalità tuttora in progresso o se si prospetti, per il cinema inglese, un periodo di stasi e decadenza.

Braccio Agnoletti

Composizione di H. Rivière per la prima rappresentazione di « Pain d'autrui » al Teatro libero di Antoine

PREMIO VIAREGGIO

La sera del 20 agosto è stato assegnato il premio Viareggio per il 1949. Meglio si direbbe: le frazioni di premio, perchè infatti il milione messo in palio è stato diviso fra tre vincitori: cinquecentomila lire a **C. A. Jemolo** *per l'opera* **« Chiesa e Stato negli ultimi cento anni »**; *duecentomila lire a* Libero De Libero *per il volume di versi « Banchetto »; duecentocinquantamila lire* **ad** Anna Viganò *per il romanzo « Agnese va a morire ». Inoltre il premio « Versilia » di duecentomila lire è stato diviso in parti uguali fra* Ugo Moretti *per il romanzo « Vento caldo » e* Biagio Zagarrio *per la raccolta di versi « Sereno ».*

Il pubblico, molto relativamente interessato alle lettere, alle arti e al giuoco sottile di alchimia che ormai presiede alla assegnazione del premio, dopo i discorsetti di rito dei premiatori e dei premiati, ha continuato a ballare la raspa.

Questa la cronaca.

Da parte nostra quattro righe di commento.

I giudici del premio hanno indubbiamente dimostrato di possedere acuta e pronta sensibilità politica: in un momento in cui si discute accesamente di Stato laico e Stato confessionale, di clericalismo e anticlericalismo, essi hanno premiata un'opera che, senza eccessivi sforzi di interpretazione, può essere presa come vessillo della parte progressiva: secondo uno spirito che ormai sta divenendo tradizione la giuria di Viareggio, almeno nella sua maggioranza, ha dimostrato di eccellere più in politica e in spirito di partito che non in comprensione ed obbiettività letteraria.

Di questo passo però il premio, il suo valore indicativo nel campo delle lettere, e, in ultima analisi, la sua importanza, vanno a farsi benedire.

Il Premio Viareggio porta ancora l'attribuzione di premio letterario, per tale scopo fu istituito e a tale scopo ha per molti anni ottemperato. Ora non è più così, per ragioni ormai ovvie e risapute.

In questa stagione letteraria molte opere sono apparse che, pur non rappresentando capolavori, avevano pure una loro importanza e validità. Molti autori, per esempio Enrico **Pea**, *avevano aggiunti altri volumi non disdicevoli a quelli già pubblicati in una lunga e meritevole laboriosita d'artisti. Per segnalare tali opere e tali scrittori fu creato il premio: quali nuovi orientamenti si sono verificati che possano giustificare l'abbandono di tali principi?*

Con minore o maggiore chiarezza tale interrogativo se lo son posti tutti i critici nel commentare i risultati del Premio Viareggio 1949: esclusi, beninteso, quelli dei giornali di sinistra concordemente osannanti.

Come si vede anche per l'arte e per la letteratura si deve ormai parlare di politica, di manovre politiche, di interessi politici. E' un morbo che pare si sia attaccato ad ogni individuo più o meno raziocinante che calchi il suolo d'Italia. Morbo, si è detto e ridetto, a proposito e a sproposito, che fatalmente snatura, avvilisce e impoverisce le lettere e le arti.

Ed è assurdo che un tale sistema debba essere praticato proprio da un premio letterario: da una istituzione cioè sorta per sviluppare e incoraggiare le arti.

MARTUCCI
E IL NOSTRO TEMPO

Ricorre quest'anno il quarantesimo anniversario della morte di Giuseppe Martucci, compositore, pianista e direttore d'orchestra di tempra indiscutibilmente elevata. E proprio in questo stesso anno ci arriva all'orecchio il giudizio negativo che in alcuni ambienti alla moda si va dando di lui come compositore; perchè quanto al resto delle sue attività nulla è rimasto di concreto che possa porlo in discussione. Noi pensiamo sarebbe invece intelligente e aristocratico figurare tra i primi a difenderlo e a valorizzarlo al possibile. Non è Martucci infatti, nella seconda metà del secolo scorso e nel primo decennio di questo, il paladino autorevole della musica sinfonica più audace e coltivata, il rappresentante attivo del movimento musicale a tendenza europea, cioè a dire l'alfiere di quella stessa bandiera che debitamente aggiornata si vede agitare sul campo dell'attuale migliore musica italiana? Come mai allora questa mancanza di solidarietà, questa assenza di sana cavalleria di parte? Non pare quasi possibile che l'una e l'altra cosa abbiano da noi soltanto credito quando ci sono esclusivi interessi materiali da difendere; onde la musica martucciana, una volta morto l'autore, è da buttare a mare senza neppure un piccolo segno di croce.

Come sempre, quando gli argomenti si manifestano sul terreno dell'operante realtà, il caso Martucci oltrepassa il fatto puramente musicale per toccare quello più vasto della storia del costume. Opportuno ci sembra perciò osservarlo da vicino e possibilmente in ogni suo caso.

A scarico di parole sproporzionate è tuttavia da riportare l'ovvia osservazione, che altro è comporre, altro è l'attività critica. Padroni perciò per un lato i musicisti compositori di dir male di Martucci in privato, specie se con ciò la loro Musa ne ricava un beneficio, poichè la fantasia, assai più frequentemente di quanto si creda, si giova di elementi polemici, di bizzarri contrasti critici per lo spunto o l'elaborazione della propria attività creatrice.

Come Giovanni Sgambati di lui poco più anziano, Martucci non è certo una stella di prima grandezza nel firmamento della musica strumentale dell'ultimo Ottocento. Tuttavia è uno dei più longevi frati minori dell'ordine dei musicisti italiani di quel secolo: il « Notturno », la « Novelletta », la « Gigia », la « Tarantella » — cito solo le composizioni entrate nel repertorio corrente — gli stanno infatti assicurando vita lunga e tranquilla. Una posizione un po' simile a quella di Martucci se la sono procurata all'estero Lalo, con la « Sinfonia spagnola », Dukas, con « L'apprenti sorcier », Elgar, con le « Variazioni Sinfoniche »; senonchè questi autori, celebri per un sol pezzo di musica, più che il Nostro sono riusciti a varcare le frontiere per il vantaggio che in fatto di musica offrono la « reclame » e le vernici di Parigi e di Londra rispetto a quelle di Milano, Napoli o Roma.

Evidentemente coloro che oggi negano all'arte martucciana diritto di cittadinanza non si curano di prevedere come fra trenta o quarant'anni sarà trattata, in patria e fuori, la nostra musica contemporanea. Con la migliore volontà di questo mondo essi tuttavia già oggi non si permetterebbero di qualificare in un sol fascio, per autentici genii, i nostri più quotati musicisti viventi.

Questa considerazione dovrebbe da sola bastare a un riesame di tutti i propri giudizi critici, i quali nel campo musicale sono stranamente assai più assolutistici che non in quello delle arti figurative, plastiche e letterarie. Questo è indubbiamente un danno per la cultura e lo sviluppo della musica italiana, e davvero non sappiamo prevedere se l'avvenire migliorerà o no l'attuale fiacca situazione.

Ora Martucci, rispetto a quello che fu il linguaggio del tempo suo, non appare affatto inferiore ai migliori musicisti della nostra epoca. Ciò che poi più c'è caro, in questo forte e nobile musicista, è l'assenza da ogni preoccupazione d'indole effettistica, il libero muoversi dei suoni, l'ispirazione sorgente da uno spirito aristocratico, il respirare melodico che a volte è come un aprirsi pieno del cuore, la discrezione dell'uso del colore. Ci piace questa scrittura talvolta « orizzontale », la ricchezza ritmica piena di interiorità palpitante. L'inconfondibile personalità di Martucci sta infine nello schietto del suo dire di napoletano educato e sensitivo, pensoso e ricco di riservatezza, nonchè in quel suo « sgobbare » (sono sue parole) per ben sette anni su una sinfonia, che nei tempi centrali pare invece quasi una improvvisazione.

•

A chi ci chiedesse una rapidissima sintesi della storia della musica non sapremmo trovar di meglio che raffigurargliela come un alternarsi di monarchie e di repubbliche, di stati utopici e di stati anarchici. Da Bach a Verdi, per esempio, il solido e semplicissimo sistema tonale del « maggiore » e del « minore », nel quale, indistintamente, si sono mossi tutti i musicisti del mondo, grandi o piccoli che fossero, ci appare come una meravigliosa storia di una mitica monarchia giunta a maturità, a mezzo di principi di libertà e d'indipendenza. L'affermarsi della musica folkloristica lo vediamo invece come un variopinto e rapido succedersi di coscienti, ristrette repubbliche. Il periodo vicinissimo a noi, in continua ebollizione armonica, nella quale ogni singola musica in se stessa soltanto trova motivo di legittimità e di finalità, ci appare, se l'autore è di buon gusto, come la creazione di un completo, ma breve stato utopico, se l'autore è barbaro, come un arroventato agglomerato anarchico.

Poichè Martucci rientra ancora nell'ultimo quarto del vecchio, grande sistema armonico del « maggiore » e del « minore », è logico come egli non goda oggi del consenso generale. Nessuno tuttavia verrebbe invece a perderci ove si tenesse presente il doveroso omaggio che spetta agli artisti minori (ciò che è del tutto ovvio, come ho già accennato, nelle altre arti). Dobbiamo poi forse riportare qui come negli artisti minori ci sia qualcosa di casto e di prezioso difficilmente ritrovabile nei grandi, i quali sempre sono accentratori, manipolatori manifesti e alquanto prepotenti?

Anche l'amore che gli antimartucciani di cui prima nutrono per i musicisti contemporanei dovrebbe prospettare la visione di ciò che sarà fra trenta o quarant'anni la musica del nostro tempo. Saranno allora molti o pochi i Martucci di turno? Non lo sappiamo, ma pensiamo pure che più d'uno dei musicisti viventi sarebbe assai lieto di figurare quel giorno così come figura oggi il fine e buon Giuseppe Martucci: così come di lui persuade e carezza oggi quel soave e sognante « Notturno », il quale poi — unico caso nella storia della musica trascritta — è riuscito meglio nella trapuntata trascrizione orchestrale che non nella originaria stesura schumanniana per pianoforte solo.

Dante Alderighi

PREMIO SAN PELLEGRINO

La Commissione del Premio San Pellegrino 1949, di L. 200.000, che dalla stampa estera è stato definito il « Prix Goncourt della poesia italiana » si è riunita a Milano sotto la presidenza di Lionello Fiumi, presenti o votanti per lettera: Buzzi, Betti, Caprin, Flora, Lipparini, Villaroel, Sala, Riva, segretario, prof. Galizzi sindaco di San Pellegrino.

La discussione, dato l'altissimo numero dei concorrenti, circa trecento, è stata lunga e laboriosa. Alla fine, una rosa di « papabili » è stata diramata alla stampa con i seguenti nomi, da cui uscirà il fortunato vincitore: E. F. Accrocca di Roma, M. Algranati di Napoli, G. Arcangeli di Bologna, A. Arosio di Milano, A. Beccaria di Roma, L. Corbetta di Milano, G. Cristini di Brescia, G. della Giovanna di Romanengo, C. di Quattro di Cremona, C. Falvella di Parma, G. Gerini di Firenze, E. Natoli di Milano, P. L. Mariani di Rieti, G. Nascimbeni di Sanguinetto, A. Presenzini Mattoli di Roma, E. Totti di Modena, Don A. Ubiali di Martinengo, M. Vitali di Bergamo e C. Zapelloni di Stresa.

La proclamazione, cui è assicurato l'intervento del Sottosegretario alla P. I., Sen. Mario Venditti, avrà luogo con una dizione di Riccardo Picozzi del Teatro dell'Opera di Roma, sabato pomeriggio 27 agosto.

E' stato istituito per il 1949 un Premio Letterario « Siracusa » di mezzo milione, a carattere internazionale, per un volume di poesia. La giuria è composta da E. Damiani, L. Giusso, F. De Maria, G. Lipparini, E. Pesce Gorini. Sarà assegnato nel prossimo ottobre.

NOVITÀ IN LIBRERIA

IL "PORTONACCIO„

Se, come noi crediamo, la poesia è della vita l'arricchimento più gentile e profondo non possiamo non salutare con lieto consenso la nascita di un poeta. La difficoltà maggiore sta in tal caso nella attitudine critica con cui dobbiamo necessariamente avvicinarci all'opera di un autore nuovo per saggiare la bontà e, come si dice, la validità del suo lavoro, ricercando i caratteri peculiari della sua arte. Non è certo facile per un giovane, « chiamato » alla difficile strada della poesia, trovare oggi un tono un timbro che subito lo distingua nell'ampio e lavorato solco della tradizione e sia pure la più fresca, quella che in sede di storia letteraria inaugura le pagine del nuovo secolo. Negli ultimi otto o dieci anni sul paesaggio della nostra lirica contemporanea, dominato dalle due grandi ombre d'Ungaretti e di Montale, sono apparse via via altre figure di poeti e, se non poche furono le aberrazioni e falsificazioni non mancarono temperamenti originali e schietti che rifiutavano una poesia intesa come lusinga di moduli geroglifici, o di esercizio cerebralistico da intonarsi come per vezzo o per obbligo a cenacoli e correnti. Non si vuol qui inserire per via d'allusioni la consueta battuta d'attacco agli ermetici: l'ermetismo — o meglio il fenomeno letterario che sotto tale nome ci comprende — richiederebbe ben altro discorso; si vuole soltanto ricordare come fra tante diatribe della critica la poesia in Italia non si esaurisse e di anno in anno nuovi nomi si rivelassero, dalla Pozzi a Dal Fabbro, dalla Guidacci a Turoldo, da Fortini alla Nobili per non citare che figure recenti o recentissime. Ecco ora aggiungersi alla schiera un altro giovane, Elio Filippo Accrocca, che raccoglie in un nitido volumetto — pubblicato da Giovanni Scheiwiller, il singolare editore milanese « all'insegna del pesce d'oro » — le sue poesie, già in parte pubblicate, fin dal '45, su periodici vari, da « Domenica » a « Mercurio » a « La Fiera Letteraria ». La raccolta s'intitola « Portonaccio », dal gruppo di liriche al quale l'autore si mostra sentimentalmente più legato e in realtà forse proprio in quel gruppo sono da ricercarsi i nuclei lirici più genuini e sciolti. « Voce di estrema tenerezza davanti alla terribilità degli eventi, voce d'una tenerezza quasi silenziosa per la sua intensità di commozione » dice Giuseppe Ungaretti di questa poesia che muove da una ricerca umanissima, da uno scavo accorato nella penosa realtà degli uomini, delle case, dei morti. Portonaccio: « un ponte sulla ferrovia, un quartiere di povera gente »; e Accrocca narra con tocchi sobri e semplici, in un discorso scarno che si fa a volte quasi allucinante per quella sofferenza che vibra nelle cose evocate, la sua storia e insieme la storia degli uomini tra cui vive; l'uso della prima persona non scade in autobiografismo, parlar di sè è qui sempre come un dar volto e carne al dolore di tutti. La realtà è riassorbita dall'interno, come uno squallido paesaggio d'anima: « Il cuore ha le sue distruzioni — come le macerie di spettri, — eppure il cuore ancora grida, — geme, dispera... » A volte le immagini sono aspre e deserte come segni d'incisione: « Mi si è seccata l'anima, — mi si son logorate le mani — a ricercare il corpo dei miei morti — sepolti senza gridi »; « ... la luna — sventola a vuoto sopra la ringhiera — del terzo piano. « Potranno apparire forse meno persuasive immagini di una violenza quasi esasperata (« Fa siepe nel cuore memoria d'ossa colpite — senza pietà, senza misura, manciate — di morti tra i solchi ove il grano aprirà — beffe di spiga impura ») nè, altrove, convinceranno modulazioni discorsive bruscamente calate nel contesto (« Che importa — se non avrò la casa d'anteguerra?) mentre più felice apparirà il rapporto ispirazione — espressione là dove l'autore, muovendo da una affettuosa scoperta di ricordi — in componimenti ai quali la struttura più ferma sembra accrescere vigore alle immagini — ci darà come dei nitidi quadretti in cui le cose sono avvicinate a noi con grazia d'eloquie popolare e inedita freschezza (« Hai nel colore dei tuoi occhi, padre, — l'antica festa quando i miei capricci — frenavi al suono dei coperchi, quando — ti sorridevo al gioco delle dita »). Si trascurano facilmente certe oscurità che, del resto raramente, affiorano, a indicare un pensiero che non sa concedersi a figurazioni d'evidenza e a volte resta impigliato in nessi analogici in cui l'intuizione non si chiarisce e rimane la suggestione di certe immagini suggerite alla complicità fantasiosa del lettore. Ma di questa poesia dovremo anzitutto apprezzare le modulate e pensose evocazioni di paesaggi umani, figure di dolore e d'amore così ben fuse a una condizione sincera di sentimento, e quell'arioso intessere colloqui con voce che, resistendo alla tenerezza, in un vigilato senso della scansione fonica e per la delicata sapienza dell'impasto sintetico sa riscattare le cose e le parole comuni della nostra vita in un clima di commosso e toccante nitore.

Alberto Frattini

E. F. ACCROCCA: *Portonaccio* - Ed. Scheiwiller. Milano.

UN LIBRO
DI RUNYON

Difficilmente capita di leggere un libro originale, dal punto di vista dello stile e del soggetto, come quello scritto da Damon Runyon e recentemente tradotto in italiano col titolo « Idillio nel fragore di Broadway ». Si tratta di una raccolta di novelle ispirate da un unico ambiente, e così ben collegate l'una all'altra, da costituire un solo complesso armonico, vivacemente illustrativo della turbolenta vita dei *gangsters* e degli affaristi senza scrupoli, infestanti una parte di Broadway, « l'arteria sclerotica di New York ». Il libro non ha eccessive pretese artistiche, nè determinati scopi moralistici; ma dal contrasto fra l'argomento cupo e scabroso per sè stesso e la sorridente leggerezza dell'autore nel trattarlo, sgorga vivacissima la satira. Satira dei costumi e del linguaggio di questi eroi a rovescio, di cui l'autore si diverte a scoprire i punti vulnerabili, il tallone di Achille come si dice, sminuendoli, così, come geni del male, ma vivificandoli con un soffio di vera umanità. La comicità scanzonata e di effetto sicuro che, inesauribile, sgorga dalle novelle del Runyon, è tuttavia ben lontana dalle complicate tortuosità della tradizionale letteratura satirica yankee di cui Capbell può dirsi massimo esponente. Runyon costituisce un caso assolutamente a sè, e per la materia d'ispirazione e per l'originale, personalissimo modo di trattarla, soprattutto in rapporto allo stile da lui usato. Crediamo infatti che sia senza precedenti negli Stati Uniti la adozione integrale dello *slang* in una opera letteraria, con tutte le conseguenti sgrammaticature verbali (fra cui l'uso del presente storico che sostituisce tutti gli altri tempi) e le aberrazioni lessicali. Ma ciò, anzichè nuocere, giova alla vivezza del periodo che risulta pertanto fresco e saporoso, com'è in genere il linguaggio del popolo in ogni paese. Forse lo stesso Henry Mencken che nell'« American language » sostiene l'adozione della lingua parlata, nella letteratura americana, e non disapprova lo stile del Runyon, non può fare certo a meno di rabbrividire nel sentire le rudi, efficacissime espressioni usate dai « tipi tosti », sempre a caccia di « valsente » e dalle « pupe giovani e vecchie » come Rosa della Strada o Clara Simmons « che si becca una casa di città a cinque piani e una villa in campagna a Long Island ».

Non mancano tuttavia, nel libro, situazioni suggestivamente drammatiche e patetiche, nella scarnita riproduzione dei fatti, e nel contrasto violento con il tenore, cinicamente spregiudicato, del libro. Leggete ad esempio, la storia di Seta, la beniamina di Broadway; o quella di « Terremoto », il pericoloso bandito che da la vita per salvare un gruppo di bambine. Bella è anche la novella « Il giglio di St. Pierre », delicatamente umana e nostalgica, nella serena visione della casetta in riva al mare, dove Jack di Cuori trova la tranquillità e l'amore. Caratteristica è la conclusione cinica da parte dell'autore, ad ogni spunto patetico; quasi ch'egli provi improvvisamente un pudore morboso dei propri sentimenti e voglia irriderli, ma senza convinzione. Straordinaria la conoscenza che egli à dell'ambiente e degli uomini di cui parla; lo diresti quasi uno di loro e saresti pronto a giurare che i tipi da lui descritti corrispondono senz'altro a realtà, per la spiccata personalità di ciascuno, validamente umana per intime, impensate contraddizioni psichiche. I tipi di Runyon sono uomini crudeli, vendicativi, e, buoni e infantili e generosi, nello stesso tempo; capaci di uccidere e di cullare una bambola fra le braccia per la gioia di una bimba; con uno stranissimo codice morale e cavalleresco che, alternativamente ci fa sorridere e rabbrividire, facendoci pensare, chi sa come, a certe usanze germaniche descritte da Tacito, anche se assurdo ci sembrerà poi il paragone.

Come l'autore, anche noi non vogliamo impegolarci in troppo facili conclusioni etiche; ma non ci sfugge, tuttavia, quella sottile, sconfinata nostalgia di una vita diversa e migliore che è in tutti, o quasi tutti i personaggi del libro di Runyon. E forse, in base a ciò, proviamo per loro un sentimento di umana simpatia che, altrimenti, sarebbe inspiegabile; specialmente se, in una grigia alba newyorkese ci capiterà di trovarne alcuni nel localetto di Charley Buontempo a lamentare la propria solitudine « con un canto della nostalgia di Tommy Lyman, che fa come segue, molto, molto lento e triste:

Oh com'è forte il duolo
Quando gli amisi sono andati a casa,
Nella strada deserta
Restar solo.

Emilia Parone

(1) DAMON RUNYON: *Idillio nel fragore di Broadway*, Editore Longanesi, 1949.

MASSIMO D'AZEGLIO

In occasione del primo centenario dei moti risorgimentali c'è stata una larga revisione delle figure dei principali protagonisti che oggi ci appaiono nella loro vera luce, senza la deformazione e l'esaltazione dell'epoca in cui operarono. La prospettiva storica ristabilisce le proporzioni e permette di dare un giudizio più sereno sulla loro azione e la parte che rappresentarono.

Mino Bordi ha dedicato un pregevole volume alla ricostruzione della figura di Massimo D'Azeglio, tratteggiandola con acume e illuminandola con amorose ricerche. Dalla sua riesumazione di studioso essa balza in tutta la sua nobiltà e nei suoi vari aspetti con particolare attenzione al pittore che seppe dire, come rileva nella prefazione Eva Tea, una parola originale nel periodo in cui si manifestò e non del tutto estranea anche a noi.

Siamo dinanzi ad uomo che seppe dominare le passioni e porsi contro le inutili violenze e le scomposte agitazioni, capace di compiere un rude dovere a costo di mettersi contro le correnti popolari ed alienarsi le facili simpatie per servire, in un momento tragico, il proprio paese.

La sua vita fu tutta protesa al raggiungimento di un ideale e rimase il suo capolavoro in quanto si realizzò pienamente e ci diede l'immagine compiuta di un individuo che, conoscendo i suoi limiti, non ebbe sbandamenti e si concluse nella pace di un sereno tramonto. Da ciò la fortuna dei suoi « Ricordi ».

Egli odiava la piccola nobiltà piemontese dalla quale era uscito; la giudicava gretta e troppo attaccata di pregiudizi che stagnavano attorno alla Corte di Torino, ma ne aveva il carattere fermo e risoluto e il senso della propria missione. Era gente che aveva sempre combattuto e nella fedeltà alla Corona aveva da secoli messo da parte il particolarismo mediovale, portando in germe il concetto dello Stato che la diplomazia di Cavour doveva estendere all'Italia, facendo del Piemonte la base del futuro regno. Il giovane Massimo fu felice quando potè lasciare l'ambiente angusto in cui si era formato e respirare l'aria di Roma, dove venne per dedicarsi all'arte; ma nella sua impazienza rifletteva l'impazienza di una generazione che non poteva essere più contenuta nei confini della regione. Egli studiava la pittura alla scuola di Verstoppen e, a contatto con gli artisti romani, apprendeva il culto della natura a cui il romanticismo richiamava gli animi mentre altri sentimenti fermentavano in lui. Egli non concepiva l'arte isolatamente e l'accoppiava alle idealità a cui la gioventù di allora si era votata. Avveniva così che il pittore scapigliato e avventuroso, si trasformava in propagandista e nei suoi vagabondaggi attraverso la penisola stringeva rapporti con gli spiriti più aperti, annodava le fila disperse per la cospirazione che preparava i focolari della rivoluzione nazionale. Parecchi dei suoi quadri furono a soggetto eroico o si ispirarono ai canti dell'Ariosto ed espressero indirettamente l'ideale cavalleresco di lui e dei suoi quadri che sugli spalti delle Alpi avevano difeso l'indipendenza del Piemonte.

Ad un certo punto, la pittura non basta più al suo bisogno di comunicazione e pensa a un mezzo più diretto e più largo che possa parlare ai suoi contemporanei. Nasce così, mentre dipinge la « Disfida di Barletta », il suo « Ettore Fieramosca » con il quale intende risvegliare nel popolo italiano l'orgoglio delle azioni militari che sembra sopito. Segue il « Nicolò dei Lapi » che celebra la difesa della libertà e i caduti per la Patria, riprendendo la tradizione ariostea col pathos romantico di Foscolo e di Alfieri. I due romanzi, malgrado i loro difetti, si salvano e interessano ancora per la loro schiettezza e il calore che li muove. Nei villaggi della Sicilia e della Sardegna, nei casolari della Calabria e di Val d'Aosta, nelle lunghe notti d'inverno, occhi fedeli si fermano sulle loro pagine ingiallite e vi trovano quell'alimento di fede che invano hanno cercato nelle pagine raffinatissime degli esteti di oggi.

Quando scocca l'ora delle decisioni eroiche, Massimo D'Azeglio lascia i pennelli e la penna per indossare la vecchia divisa e col generale Durando passa il Po alla testa delle truppe pontificie che marciano contro l'Austria. Il 10 giugno 1848, cade ferito a Vicenza presso il monte Berico, meritandosi la medaglia al valor militare per il suo comportamento. Mentre è ancora convalescente a Firenze, gli avvenimenti lo pigliano alla gola e partecipa alla lotta politica con gli scritti e con la parola. Nella generale commozione suscitata dal fallimento della prima guerra d'indipendenza, in un'atmosfera di diatribe e di recriminazioni, è uno dei pochi che non perdono la testa e, dopo la fatal Novara, accetta la responsabilità di costituire il governo che deve trattare la pace con il nemico. Il suo cuore sanguina ma non dispera e consiglia a Vittorio Emanuele II il proclama di Moncalieri che convincerà la Camera ad approvare quel dato di fatto. Volle allora al suo fianco Camillo Benso di Cavour che nel 1852 gli successe nel governo per tessere, con maggiore fortuna e con più genio, l'opera dell'unità italiana. D'Azeglio morì quando già spuntava l'alba tanto sognata e l'ultimo suo atto di uomo politico fu l'adesione al trasferimento della capitale da Torino a Firenze, prima tappa al cammino verso Roma.

Giacomo Etna

L'AMERICA
DI EHRENBURG

Autore, s'altri ve n'è, rappresentativo della narrativa, e della prosa giornalistica, sovietica, Ilja Ehrenburg, comunista dagli inizi del partito e attivista convinto, è una personalità complessa e notevole: attendiamo ancora di conoscerne « La tormenta », il romanzo della seconda guerra mondiale, a uno dei cui primi episodi — corrispondente della « Isviestia » in Francia — aveva dedicato un altro romanzo, ormai noto, « La caduta di Parigi ». Del precedente periodo della sua produzione, si ricorderà la serie dei romanzi antiborghesi e anti-europei e l'altra, contro i profittatori della NEP, che diremmo l'una di polemica di partito e l'altra di critica interna (ma ortodossa) e anzi di esaltazione della politica ufficiale del partito. Poi tra il 1936 e il 1939, Ehrenburg si era fatto assertore, com'era ovvio, del fronte popolare spagnolo. Ma pure in questa sua posizione, di ortodosso e anzi di corifeo della politica comunista, comune del resto al Sciolokov e ad altri scrittori, l'Ehrenburg ha saputo elevarsi ad una altezza ben diversa.

Tra le cose più recenti dell'Ehrenburg è questa sua « America »: frutto, e ricordo, d'un suo viaggio nell'America del Nord, dopo quest'ultima guerra. Pagine di prosa giornalistica, collegata e raccolta: ma che conservano, nella brevità e nella secchezza, nell'affrettatezza e nello stile a sensazione, traccia della loro origine. Interessanti, perchè recano, attraverso una valutazione più personale e intelligente, il documento immediato delle « critiche di sistema », russe, rispetto all'America. Dal concetto che comunemente si ha, come dell'America così della Russia sovietica, sarebbe difficile a comprendere come possa attaccarsi l'uniformità e il materialismo, l'assenza di principi di varietà e di spiritualità, nella civiltà americana, e attaccarsi da un giornalista bolscevico.

Certo, quel che colpisce l'Ehrenburg è quanto nella libera America persiste di inconsapevolmente oscurantista, reazionario e retrogrado: le differenze razziali, e la relegazione sociale e politica sopra tutto dei negri, tanto più incomprensibili in un popolo che ha sparso il suo sangue per combattere il razzismo nazista. E v'è un piccolo accenno alla reazione, di cui anche nella politica europea — il campo dove poco o nulla è stato capito — l'America si fa, forse inconsapevolmente, assertrice: seppure noi non si possa perdonare all'Ehrenburg la frase (di p. 67) sui « fascisti », che sono poi gli italiani, di Trieste.

Di questo senso delle limitazioni e falsificazioni di libertà, che il giornalista e scrittore sovietico vede nella libera America, non possiamo non esser lieti, per la democrazia e per la libertà: perchè, al di là di tutti i troppo contigenti interessi, anche gli spiriti migliori vedano in Russia l'esigenza stessa che non trovano soddisfatta in America, e non troverebbero neppure in Inghilterra: un'esigenza comune, per una lotta comune.

p.f.p.

ILJA EHRENBURG, *America*. Traduzione italiana. Roma, Macchia, 1948. pp. 92 in 16°.

NOTIZIARIO

● Nel prossimo settembre sarà tenuto a Certaldo un Convegno nazionale di studi in occasione del riconoscimento ufficiale della tomba di Giovanni Boccaccio. Contemporaneamente avranno luogo a Certaldo i festeggiamenti per il centenario della prima pubblicazione del Decamerone.

● L'Editrice Vallecchi annuncia un secondo gruppo di opere in corso di stampa nella propria « Biblioteca Vallecchi »: sezione gialla « Typee » di Melville, « Umiliati e offesi » di Dostoiewski. « Padri e figli » di Turgheniev, « La Steppa » di Cecov; nella sezione rossa - « I fioretti di San Francesco », « Leonardo » di Mazzucconi.

● La U.T.E.T. ha pubblicato due nuovi numeri nelle due collane « Classici italiani » e « I grandi scrittori stranieri »: « Giornalismo letterario del Settecento » di Luigi Piccioni e il secondo volume del « Teatro » di Shakespeare (Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Romeo e Giulietta).

Nei trattati figurano due interessanti opere: un « Trattato di Merceologia » del Prof. Camillo Pertussi, libero docente nella Università di Torino, ed un « Trattato di diritto civile italiano » redatto da diversi giureconsulti sotto la direzione di Filippo Vassalli, Professore di diritto civile nella Università di Roma. Questo trattato, in quindici volumi divisi in tomi, realizza una viva esigenza della pratica e degli studi e può ben dirsi sia l'adempimento di un impegno d'onore della scienza giuridica italiana: sono usciti « La superficie » di Lino Salis, « La rendita vitalizia » di Marcello Andreoni, « La cessione dei beni ai creditori » di Sergio Sotgia, « La concorrenza e i consorzi » di Mario Ghiron, e « La responsabilità patrimoniale - I privilegi - Il pegno » di Domenico Rubino e G. Paolo Gaetano.

Nelle ristampe degne di nota figura quella della « Storia delle religioni » in due volumi del Padre Pietro Tacchi Venturi.

● In occasione del quinto centenario della nascita di Lorenzo il Magnifico esce in questi giorni un libro di Umberto Dorini edito da Vallecchi. L'autore di questo volume ha tracciato in una narrazione agile e piana la vita e l'opera di Lorenzo il Magnifico in tutta la sua importanza non solo italiana ma europea ed universale, nei rapporti con gli altri Stati, con il mondo artistico del suo tempo, con i familiari.

VITA DELLA SCUOLA

LA FUNZIONE ISPETTIVA

A contenere l'euforia suscitata dall'annunciato riordinamento della funzione ispettiva, anche su base regionale, voci autorevoli e testimonianze attendibili ci hanno concordemente ammonito dei pericoli che comporta il ritentare esperienze fallite. E quella degli ispettorati regionali fu un autentico e clamoroso fallimento, registrato dal Gentile con parole che Emilio Prisinzano ha ricordato nel suo recente scritto « Vecchio e Nuovo », pubblicato nella « Rassegna di Cultura e Vita scolastica » (28 febbraio 1949, n. 2).

« Io sono persuaso — dichiarava il Filosofo siciliano, vantandosi di avere *abolito* e non solo ridotta la funzione dell'Ispettorato — che la scuola non ammetta interventi estranei e indiscreti, che nella scuola lo scolaro si debba trovare con il suo professore e il professore con il suo scolaro, a formare una vita intima, una vita senza sospetto di giudici che ci vengano improvvisamente dall'esterno... Questa scuola prima non era libera, perchè l'insegnante, entro la scuola, aveva un programma da svolgere... con metodi che erano controllati dallo ispettore, il quale entrava pedantescamente a determinare perfino l'orario interno della sua classe. E molte volte a me è accaduto di sentire doglianze giustissime contro certe osservazioni degli ispettori che, concependo a modo loro l'insegnamento, non ammettevano che si potesse concepire diversamente ».

Queste parole, con le quali il Gentile rivendicava alla scuola la sua libertà, in un'epoca in cui l'astro della libertà volgeva al tramonto dietro « i colli fatali », assumono ora un significato che va oltre il monito a procedere con le dovute cautele, nel risuscitare gli infausti ispettorati regionali, poichè investono il fondamento stesso di un organismo ispettivo tecnico-didattico o, quanto meno, pongono, su di un piano più generale, il problema dei limiti della funzione ispettiva.

La cosa più strana è che codeste nostalgie liberticide si ridestino proprio nel momento in cui più fervida e appassionata è l'istanza della scuola per l'avvento di liberi ordinamenti, i quali traducano in concreta realtà il principio costituzionale che dichiara l'arte e la scienza libere e libero l'insegnamento di esse.

Non può revocarsi in dubbio che il campo di applicazione di questo principio — indubbiamente amplissimo — si estenda al settore dell'insegnamento pubblico, ancorchè quest'ultimo, come attività diretta dello Stato, comporti un controllo più intimo e penetrante che non sia quello della mera vigilanza sull'attività privata nel campo dell'istruzione. Invero, se la scienza e l'arte sono libere, tale libertà non soffre limitazioni *sostanziali* diverse, a seconda che sia esercitata da una cattedra di Stato, o da una cattedra privata.

Ciò non toglie che la Repubblica, in quanto « istituisce scuole statali per ogni ordine e grado », persegua dei fini propri nel campo dell'istruzione e dell'educazione, ed abbia quindi il diritto di assoggettare l'insegnamento impartito nei dipendenti istituti a quelle forme di controllo che assicurino la conformità dell'insegnamento ai fini da perseguire. Ma tali controlli hanno per oggetto proprio e diretto i rapporti *esterni* dell'attività didattica propriamente detta e, in tanto possono legittimamente addentrarsi in essa, in quanto sia necessario per stabilire la sostanziale rispondenza allo *spirito* e alle prescrizioni dei programmi. I quali costituiscono i limiti esterni di una sfera di autonomia, nel cui ambito i motivi di ispirazione e le modalità di svolgimento dell'attività didattica devono scaturire direttamente ed esclusivamente dalla personalità dell'insegnante.

« Lasciate — ammoniva il Gentile — che egli adempia *a suo modo* (del resto sarebbe difficilissimo indirizzarlo a modo nostro!) la sua missione. In che cosa consista codesta estrema difficoltà, ognuno intende. Gli è che non si conosce una didattica dell'insegnamento medio che possa essere oggettivata come *tecnica* dell'insegnare. Con ciò non si vuol certo negare l'esistenza di un problema metodologico; solo che ognuno lo risolve da sè, come le sue risorse, le sue inclinazioni, il suo temperamento gli suggeriscono, in modi e forme eminentemente subbiettivi che non si prestano, perciò, ad essere costretti nello schematismo di una precettistica generale.

Comunque, non vediamo come siffatta precettistica— ammessane l'esistenza o la semplice possibilità — possa essere funzionarizzata o burocratizzata e assunta a didattica di Stato, allo stesso modo che riesce inconcepibile una scienza, un'arte o una tecnica di Stato.

Oltretutto, chi ci garantirebbe che la metodologia preferita dall'ispettore, le sue *autorevoli opinioni* intorno a punti controversi, abbiano più validi fondamenti di quelle del modesto docente, pervenuto alla cattedra attraverso serie prove, e che l'ancora incompiuto destino innalzerà, forse, domani, a posizioni che sovrasteranno i meriti e la fama dello stesso ispettore?

Se il controllo dell'insegnamento deve essere contenuto nei limiti da noi indicati, l'attuale ristretto corpo ispettivo didattico, salvo qualche integrazione e aggiustamento, può bastare alla bisogna. E le auspicate amplificazioni organiche e funzionali, nonchè le personali ambizioni che, in occasioni del genere, non mancano mai di rivelarsi, talora anche senza ritegno, possono rientrare tranquillamente nel mondo delle esperienze fallite e dei ricordi sepolti.

Rimettiamo, anzi, a posto la pietra tombale che sulla infelice esperienza aveva collocato Giovanni Gentile e scolpiamovi sopra le sue parole, a mo' d'epitaffio.

Lucio d'Arconte

Informazioni

ISTRUZIONE UNIVERSITARIA

La carriera dei professori universitari

L'attuazione del D. L. 23 marzo 1948, n. 265, recante, fra l'altro, disposizioni circa l'abbreviazione dei periodi di permanenza di professori universitari nei gradi sesto e quinto, ha incontrato difficoltà a proposito della interpretazione della norma dell'art. 3 che applica le disposizioni del decreto stesso « nei confronti dei professori attualmente in servizio, con decorrenza dal 1º novembre 1947 ».

Il Ministero ha interpretato la norma nel senso che debba procedersi alla ricostruzione della carriera di ciascun professore, puntualizzandone lo sviluppo alla data del 1º novembre 1947, in base ai nuovi periodi di permanenza nei vari gradi. La Corte dei conti ha obbiettato che in tale modo verrebbe a darsi efficacia retroattiva alle disposizioni del citato decreto legislativo e ha quindi rifiutato la registrazione dei provvedimenti esecutivi. L'obbiezione è stata contestata dal Ministero, il quale richiamandosi anche alla più autorevole dottrina, ha escluso che in tal caso possa parlarsi di retroattività, in quanto non si dispone alcunchè per il passato, ma solo si tien conto della situazione che si presenta all'atto dell'applicazione del provvedimento, in vista degli effetti *presenti* e *futuri* del provvedimento stesso.

Malgrado tali argomentazioni, l'Organo di controllo non ha creduto di recedere dalla propria tesi.

In recenti dichiarazioni al Congresso dei Professori Universitari, il Ministro Gonella ha annunciato che al fine di ovviare alla situazione che in tal modo è venuta a determinarsi, sarà proposto un emendamento chiarificatore dell'art. 3, in sede di convalida parlamentare del decreto legislativo in questione. Nella stessa sede sarà altresì proposto l'emendamento dell'art. 2 del provvedimento, al fine di precisare che l'assegnazione al grado terzo è disposta secondo l'ordine di anzianità nel grado quarto, determinato in relazione alla decorrenza della nomina ad ordinario.

ISTRUZIONE MEDIA

Disposizioni integrative per gli incarichi e le supplenze

L'Ordinanza 20 aprile 1949 fissava al 31 luglio il termine per la presentazione dei certificati di idoneità e di abilitazione o di esito dei concorsi riservati, per gli aspiranti ad incarichi e supplenze nelle scuole medie che, alla data del 30 maggio, fossero ancora in attesa dell'esito degli esami.

Poichè le operazioni relative ai concorsi-esami di Stato si sono protratte oltre il previsto, il termine fissato dalla citata Ordinanza è risultato incongruo. Pertanto, in data 30 luglio il Ministero ha emanato disposizioni integrative dell'Ordinanza stessa, intese a consentire, agli effetti degli incarichi e delle supplenze la valutazione delle idoneità e abilitazioni conseguite negli esami indetti con D. M. 4 luglio 1947. Agli stessi effetti, a norma del D. M. 7 luglio 1947, pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale* n. 217 del 17 settembre 1948, saranno pienamente valutabili i titoli di abilitazione all'insegnamento medio conseguiti negli esami indetti con provvedimento del 19 luglio 1944 dal Ministero della Educazione Nazionale della sedicente repubblica sociale.

In relazione alle anzidette disposizioni integrative, il « Notiziario della Scuola e della Cultura » del 13 agosto ha pubblicato gli elenchi degli abilitati, con l'indicazione del punteggio conseguito.

Gli interessati che hanno presentato domanda per il conferimento di supplenze o di incarichi nel termine e nei modi previsti al capo II dell'Ordinanza 20 aprile 1949, devono segnalare la conseguita abilitazione ed il punteggio riportato ai competenti Provveditori agli Studi, con lettera semplice, entro *il 25 agosto*. Analoga segnalazione dovranno fare ai capi d'Istituto coloro che abbiano presentato domande a norma dell'art. 2 dell'Ordinanza ministeriale 6 maggio 1949, riguardante il conferimento delle supplenze e degli incarichi d'insegnamento di materie professionali.

Gli aspiranti che omettessero di fare la segnalazione potranno tuttavia chiedere l'attribuzione del punteggio relativo alle conseguite abilitazioni, con ricorso da produrre entro dieci giorni dalla pubblicazione delle graduatorie, a norma dell'art. 12 della Ordinanza 20 aprile 1949 e dell'art. 11 della Ordinanza 6 maggio 1949.

In relazione a quanto sopra, i termini stabiliti dagli articoli 11, 12 e 14 dell'Ordinanza 20 aprile 1949 sono prorogati come segue:

le graduatorie sono pubblicate entro il 5 settembre; i lavori della commissione per i ricorsi devono essere ultimati entro il 25 settembre e le graduatorie definitive devono essere pubblicate entro il 30 dello stesso mese; dalla data di pubblicazione delle graduatorie definitive i Provveditori agli Studi procederanno alle nomine in modo che queste siano completate prima dell'inizio delle lezioni, fissato al 16 ottobre 1949.

Analogamente, i termini stabiliti dall'Ordinanza 6 maggio 1949 sono prorogati come segue:

le graduatorie devono essere comunicate al Provveditore agli Studi entro il 31 agosto ed affisse all'Albo del Provveditorato entro il 5 settembre; qualora in esecuzione delle decisioni adottate sugli eventuali ricorsi, si renda necessario modificare le graduatorie, queste devono essere nuvamente pubblicate nel detto Albo, nella forma definitiva, non oltre il 30 settembre; dalla data di pubblicazione delle graduatorie definitive i capi di Istituto procederanno alle nomine che dovranno essere completate entro l'8 ottobre.

CONCORSI

Congresso a Venezia della Federazione del P.E.N.

L'istituzione di una Federazione Internazionale di scrittori e artisti risale al congresso internazionale del 1931, tenutosi in Olanda nel quale furono stabiliti i principi basilari e furono specificati gli scopi della Federazione.

La Federazione Internazionale del P.E.N. (Poets, Essaysts, Novelists) raggruppa e controlla i Centri Autonomi costituitisi in ogni paese, nello intento di stabilire rapporti personali tra i singoli artisti delle varie nazioni e di facilitare in tutte le maniere la diffusione delle opere del pensiero e la reciproca conoscenza delle diverse letterature.

Anche in Italia, come negli altri paesi, sorse un Centro Autonomo di scrittori aderente alla Federazione Internazionale del P.E.N., ma fu soppresso dal regime fascista a causa del suo spirito internazionalistico.

Tale centro è stato ricostituito nel 1945 ed ha partecipato ai congressi di Zurigo, nel 1947, e di Copenaghen nel 1948 con il tempestivo concorso del Ministero degli Esteri che è intervenuto in ambedue i casi con un congruo sussidio in favore dei delegati.

Per dare adeguato risalto alla prima vera adesione degli scrittori italiani alla organizzazione internazionale e alla vita intellettuale italiana un pieno riconoscimento da parte delle altre anzioni, il Congresso internazionale del 1949 si terrà in Italia e precisamente a Venezia, nel mese di settembre, con l'intervento di oltre 500 fra i più illustri scrittori del mondo.

Al fine di assicurare la riuscita dei Congresso, uno schema di disegno di legge, recentemente approvato dal Consiglio dei Ministri, prevede la concessione in favore del Centro Autonomo Italiano di un contributo di L. 10.000.000.

Il primo Congresso della Società di Patologia

Dal 27 al 29 ottobre p. v. si svolgerà in Roma il 1º Congresso Nazionale della Società Italiana di Patologia.

Il programma del Congresso comprende una relazione di patologia generale sui principi della diffusione (relatore: prof. G. Favilli dell'Università di Bologna); una relazione di patologia vegetale concernente una proposta di classificazione delle malattie delle piante su base patogenetica (relatori: prof. E. Baldacci della Università di Milano e prof. R. Ciferri dell'Università di Pavia); una relazione di anatomia patologica sull'ipofisi ed il surrene nei quadri delle disendocrinie post-climateriche (relatori: prof. P. Redaelli, dott. C. Cavallero e dott. Garberini dell'Università di Milano) e una relazione di patologia veterinaria sulle malattie del cuore degli animali (relatore: prof. Elio Barboni dell'Università di Perugia).

L'ultima giornata del Congresso sarà dedicata a una seduta amministrativa della Società per il rendiconto morale e finanziario.

Nella stessa seduta saranno altresì trattati i seguenti argomenti: elezioni delle cariche per il 1950; proposta di temi di relazione e sedi del Congresso 1950.

Per le adesioni alla Società Italiana di Patologia, per l'invio di comunicazioni, per la prenotazione agli Atti del Congresso e per ogni altra delucidazione e chiarimento rivolgersi al professore Pietro Redaelli, Segretario della Società, Istituto di Anatomia e Istologia Patologica dell'Università di Milano, via Francesco Sforza, 38.

BORSE DI STUDIO

Per allievi Capitani di lungo corso.

Il Consiglio di amministrazione della Società « N. Sauro » per l'esercizio di navi-scuola ha deliberato anche quest'anno l'istituzione di 17 borse di studio di L. 30.000 ciascuna, a titolo di contributo per l'imbarco di altrettanti allievi capitani di lungo corso su navi mercantili.

I capi d'istituto segnaleranno al Ministero quattro alunni promossi all'ultima classe della sezione Capitani, che si siano maggiormente distinti per profitto e condotta, anche se già abbiano partecipato al recente concorso per l'assegnazione di sei posti gratuiti sulla Nave Scuola « Vespucci », purchè non siano imbarcati sulla Nave Scuola stessa.

Gli alunni prescelti dovranno presentare all'Istituto domanda di partecipazione al concorso, accompagnata da una dichiarazione del capo famiglia che esonera gli armatori da ogni responsabilità per eventuali danni o perdite di oggetti ed effetti.

Nel caso che vi siano candidati da giudicare *ex aequo*, i Presidi provvederanno al sorteggio in presenza degli interessati, in modo da assicurare comunque la segnalazione di non più di quattro nominativi.

Al Ministero dovranno essere comunicati i voti riportati dai concorrenti delle varie materie in sede di scrutinio e dovranno essere altresì fornite dal Capo d'Istituto le necessarie referenze sulla condotta degli allievi, sulla loro idoneità alle attività marinaresche, nonchè sull'esito della visita medica alla quale essi saranno sottoposti per l'accertamento della idoneità fisica alla navigazione.

Sulla scorta degli elementi di cui sopra il Ministero procederà alla scelta definitiva degli allievi, i quali riceveranno dalla Società « N. Sauro », in tempo utile, tutte le comunicazioni necessarie per l'imbarco.

Le spese di viaggio per raggiungere nel porto d'imbarco la nave indicata dalla Società e per il ritorno in sede dal porto italiano d'imbarco, saranno a carico degli interessati. Qualora non si renda possibile procedere agli imbarchi prestabiliti, l'ammontare delle borse sarà in ogni caso interamente erogato agli allievi a titolo, oltrechè di premio, di indennizzo per spese di corredo eventualmente sostenute.

Nel Collegio Ghislieri di Pavia.

Il Collegio Ghislieri di Pavia ha indetto il concorso per il conferimento di quindici posti della Fondazione « Ghislieri » per studenti di condizioni economiche non agiate ammissibili o già iscritti ad un corso universitario nella Università di Pavia, lombardi o figli di lombardi, e di un posto della « Fondazione Castiglioni » per studente ammissibile o già iscritto ad un corso della stessa Università di Pavia.

Entro il mese di novembre saranno pure conferiti, a titolo di premio per studi di perfezionamento, due borse della « Fondazione Italia », l'una a favore di alunno neo-laureato in medicina e chirurgia, e l'altra a favore di alunno neo-laureato in lettere, ambedue riconosciuti di meriti particolarmente distinti; un posto della « Fondazione Pietro Saronio » riservato ad un alunno neo-laureato in una facoltà del gruppo letterario, pure riconosciuto di meriti particolarmente distinti; una borsa della Fondazione « Ing. Attilio Gronda » riservata di preferenza ad un alunno neo-laureato in ingegneria e scienze; sei posti riservati, a titolo di scambio, a studenti stranieri per altrettanti alunni neo-laureati che si recheranno all'estero per compiervi studi di perfezionamento.

I posti di alunno « Ghislieri » sono conferiti in base a concorso per esami giudicato da docenti dell'Università di Pavia. Gli esami avranno inizio con la prova scritta lunedì 17 ottobre p. v. alle ore 8,30 nel palazzo centrale della Università di Pavia.

Per l'ammissione al concorso ai posti d'alunno (fatta eccezione per il posto « Castiglioni ») gli aspiranti dovranno dirigere o presentare al Collegio « Ghislieri » in Pavia, piazza Collegio « Ghislieri » n. 2, regolare domanda (su carta da bollo da L. 32) corredata dai richiesti documenti, entro il termine perentorio di sabato 17 settembre 1949, prorogabile al sabato successivo 24 settembre per i candidati residenti all'estero.

Il posto « Castiglioni » è di libera collazione del Patrono, Conte Dott. Branda Castiglioni (Milano, via Monte Santo n. 5), al quale dovranno direttamente essere spedite le istanze con i relativi documenti, entro lo stesso termine.

Presso l'Università Cattolica.

L'Università Cattolica del Sacro Cuore ha bandito un concorso per l'anno accademico 1949-50, per venti posti gratuiti nei Collegi Universitari « Ludovicianum », « Augustinianum » e « Marianum ».

I posti sono riservati a studenti di disagiate condizioni economiche. Il termine per le domande di ammissione scade il 20 settembre.

ESPERIENZE DI UN CONCORSO

(Continuaz. del numero precedente)

3.

Sbrigati il colloquio e la lezione, non restava che dare il giudizio, votare: respinto o abilitato, abilitato senza speranza, con la speranza o con la sicurezza di una cattedra, secondo le particolari condizioni di ciascuno, secondo che il voto rimaneva più o meno lontano dal massimo di 30/30 assegnato al colloquio e di 15/15 alla prova pratica.

E qui ti voglio! Ridotta ai suoi veri termini, la questione era semplicissima: si trattava di sapere se e come il concorrente era in grado di tenere una cattedra di storia in liceo. Ma par fatto apposta che le cose semplici siano le più complicate. Già gli esami sono un martirio. Figuriamoci poi gli esami di concorso a Roma, soprattutto per chi è venuto a precipizio da Nuoro o da Caltanissetta, da Sondrio o da Susa e ha passato la notte in chissà quale locanda. E come non leggere sui volti le lunghe sofferenze, come non sentire le parole di ribellione, le implorazioni di chi ha moglie e figli, e l'ombra del dolore sulla sua casa, e il bisogno del pane? Perchè è inutile nasconderselo: chi dice crisi della cultura, abbassamento dei valori culturali, dice nello stesso tempo disfacimento delle famiglie, denutrizione, tubercolosi. Un'unica tempesta ha distrutto anime e corpi

La gioia di quei pochi esami ben fatti non era solo un compiacimento spirituale, era, assai di più, la soddisfazione di sentirsi la coscienza a posto, cioè di rendere un buon servizio alla scuola e, nello stesso tempo, di saldare un debito, di riparare una offesa. All'altro estremo, della grossa ignoranza, compagna non di rado dell'arroganza e della presunzione, la coscienza era quasi altrettanto tranquilla. Ma, di mezzo, quante, e giustificate esitazioni! Anche perchè una giustizia implacabile non muta lo stato delle cose: i posti sono vacanti, ed esclusi quelli che ne sono meno indegni, andranno a finire nelle mani del primo venuto, che non sa niente nè di storia nè di filosofia e non ha da invocare a suo vantaggio ragioni di umanità e di sacrificio.

Un qualche lume si poteva chiedere al collega di sottocommissione, si poteva cioè trarre dall'esito dell'altra prova. Ma, fosse negligenza dei molti pedagogisti e filosofi verso la storia, fosse diversità nei criteri di giudizio, troppo sovente accadeva che chi falliva in storia, facesse un eccellente esame di filosofia e di pedagogia.

Il semplice buon senso suggerirebbe di negare in questi casi l'abilitazione, cioè di dichiarare respinto chi non abbia ottenuto press'a poco la sufficienza in tutte le tre prove. Ma altro è il buon senso, altro la pratica ufficiale, la quale dichiara abilitati coloro che hanno raggiunto la classifica globale di 45/75, anche se, per esempio risulti dalla somma di 0/30 + 30/30 + 15/15, oppure di 15/30+15/30+15/15. Donde la necessità per i commissari di manipolare le cifre per far andare press'a poco d'accordo l'aritmetica e il buon senso.

Un'altra sorgente di luce, se non anche un motivo di nuove incertezze, erano, naturalmente, le raccomandazioni. Ne avevamo, letteralmente, non in senso metaforico, piene le tasche, piena la stanza d'albergo, e c'era qualche tavolino privilegiato della palestra che somigliava ad un ufficio postale, tant'era in continuazione la quantità di corrispondenza in arrivo. Qualcuno, per darsi l'aria di persona incorruttibile e superiore alle cose mortali, dichiara che leggerà le lettere di raccomandazione, tutte in una volta, dopo gli scrutini. Ma non gli credete. Il disgusto e il fastidio con cui se ne parla è semplice ipocrisia. La verità è che le raccomandazioni procurano un immenso piacere a chi le riceve, e, se già non l'ha fatto, farà bene il Ministero del Tesoro a tenerne conto per non esagerare nei compensi ai membri delle commissioni di concorso. Nelle ristrettezze e nelle amarezze di una carriera scolastica o accademica, nei duri casi di questi anni, quella corrispondenza con senatori, deputati, alte cariche, alti funzionari ministeriali, uomini della cultura, autorevoli colleghi, anche con qualche vecchio compagno d'università, che ti scrive col Lei in segno di rispetto, quella corrispondenza ti dà per uno o due mesi l'impressione di essere una persona importante, ti procura una soddisfazione che nessuna moneta potrebbe pagare. Ed è commovente la solerzia con cui qualche commissario tiene aggiornato il suo taccuino, coi nomi, e i risultati delle singole prove, per poter rispondere opportunamente e tempestivamente ad ogni richiesta. Ma tutto ciò non ha che vedere con la reale utilità delle raccomandazioni. Le quali usano da noi, come usano in ogni parte del mondo, salvo che in altri paesi hanno carattere ufficiale, da noi, amichevole e privato. E per qual motivo non dovrei tener conto della parola di un collega serio, onesto, intelligente, che conosce di persona e può dar buona garanzia per un candidato?

4.

Tenuto dunque conto di tutto: cultura e preparazione specifica, difficoltà dei tempi e umane miserie, raccomandazioni, il bilancio non è lusinghiero. I cinque o sei giovani, che hanno fatto una prova bellissima, se ne andranno prima o poi all'università. La grande maggioranza, o non è ancora, o non sarà mai in grado di tenere una cattedra di storia e di filosofia nei licei. Scarseggia invece in modo preoccupante l'elemento intermedio, la buona mediocrità, che dà affidamento di soddisfare degnamente alle necessità della scuola.

Filosofia e storia nei licei significa il più arduo fra gl'insegnamenti che si professano nelle nostre scuole medie. Si dovrà mantenere anche per l'avvenire l'abbinamento, o si dovranno dividere nuovamente le due cattedre, avuto anche riguardo alla difficoltà di trovare insegnanti idonei all'una e all'altra disciplina? In commissione non s'era tutti d'accordo. Ma, qualunque cosa si pensi della filosofia come metodologia della storia, la cultura filosofica sarà sempre *nella nostra scuola* un elemento sostanziale all'insegnamento storico, un rimedio salutare contro il vuoto mnemonicismo delle date, delle serie dinastiche, delle battaglie, come la cultura storica sarà un buon correttivo contro l'eccessiva astrattezza filosofica. (Non pretendiamo per caso dai nostri giovani più di quanto non si debba chiedere alla loro maturità di sedici o di diciotto anni?)

Ciò che, per contro, non va abbinato, sono i concorsi di filosofia e storia, e di pedagogia, perchè.... insomma, qui non si vuol offendere nessuno, ma si tratta di cose troppo diverse, e avevano mille ragioni quei dottori in pedagogia, i quali, dinanzi alla contestata, totale ignoranza in storia, protestavano che c'era un malinteso, ch'essi non chiedevano una cattedra di filosofia e storia, ma volevano unicamente andare a insegnare pedagogia negl'istituti magistrali.

Vogliamo tirare qualche conclusione di carattere generale? Le condizioni son tutt'altro che rosee, ma non sono disastrose. Ci moviamo ancora in mezzo alle rovine e bisogna ricostruire. Per far ciò converrà non aver paura di riconoscere che le cose non vanno ancora bene, sapere dove si vuol arrivare e avere i mezzi per arrivare. Il vero pericolo sta nel parlare dei *nuovi quadri* e nell'aspettare il miracolo da una riforma, cioè nel darsi a credere — dopo venticinque anni di esperienze — che esista altra riforma più efficace di quella che opera ogni giorno negli uomini di buona volontà.

E che suggerisce di far di necessità virtù, se per il momento non si può fare altrimenti, ma di rimediare al più presto al male necessario con qualche espediente (tirocinii? corsi di cultura e di abilitazione? aiuto e consiglio fraterno di colleghi anziani, presidi, ispettori?) e di affrettare il giorno in cui si possa richiedere come titolo indispensabile per occupare una cattedra l'integrità della vita e la capacità, e si possa rispondere inesorabilmente di no a chi non è fatto per la scuola.

Giorgio Falco

Ancora della lotta antitubercolare

Tra gli odierni mezzi terapeutici, cui accennava *L'Eltore* in un chiaro e interessante articolo del n. 7 del nostro settimanale, non mi sembra inutile richiamare l'attenzione del pubblico colto su di una tecnica che, da molto tempo intravista e praticata, solo negli ultimi anni è stata considerata in tutte le sue possibilità, cioè il pneumoperitoneo.

L'introduzione di aria in peritoneo ebbe ed ha tuttora, come sue indicazioni, la tubercolosi peritoneale e intestinale; ma, spezzando la solidarietà tra i visceri addominali e il diaframma, il pus viene anche a diminuire la tensione elastica polmonare. Si ha in tal modo notevole beneficio in molte forme di tubercolosi polmonare, bilaterale ed evolutiva, specie in quelle che, per l'ampia partecipazione pleurica, rendono difficile l'attuazione del pneumotorace.

Una recente monografia del *Turletti Tola* (*Il Pneumoperitoneo terapeutico* - Fed. It. per la lotta contro la Tubercolosi - 1949) raccoglie in una sintesi ordinata e vigorosa quanto è stato finora detto sul pneumoperitoneo, arrecando un serio contributo personale di esperienza terapeutica. Notevole il senso di critica circa le indicazioni del p.n.p. con tutto vantaggio della serietà scientifica nella attuazione di questo procedimento, facile di per sè. Esso dovrà diffondersi tra i pratici (nel 1946 è stato ideato da Lewis, in America, un apparecchio molto semplice che potrebbe rispondere a tale scopo) come uno dei mezzi collassoterapici che oggi gli antibiotici non debbono far dimenticare.

Ricordiamo però che nella lotta contro la tubercolosi occorre che la medicina individuale sia completata da quella sociale.

Dice appunto *L'Eltore* in un suo serio e pregevole lavoro (*La Tubercolosi in Italia* - Federaz. Ital. per la Lotta contro la Tuberc. 1947) che « la lotta contro la tbc. si identifica con la lotta per l'elevazione del tenore di vita nel senso più vasto della parola, nella lotta per il maggior benessere di tutti, per una più alta civiltà umana. Per questo la tbc. è una delle malattie che maggiormente resistono, anche nei Paesi più civili, all'azione condotta con i mezzi più idonei e poderosi, mantenendo intatta, laddove molti progressi sono stati fatti, la sua caratteristica di malattia sociale ».

Bruno Callieri

QUALCHE CHIARIFICAZIONE

(*Continuazione della 6a pag.*).

rendere strane e lambiccate le sue metafore per ottenere il prestigio della « novità »), saggiamo l'effettuale modernità di questo poeta chiedendoci se ricalchi, per assunto deliberato, i modi e accenti della poesia del passato, o se per contro usi le forme imposte dal sentimento espresso, senza preoccuparsi della forma in quanto tale, senza chiedere alla forma di essere « nuova » o « antica » in sè. Se quel poeta subordina la forma alle sfumature del « contenuto », non curando di apparire classicista o modernista pur che l'espressione risponda al sentimento, come deve; se egli bada al sentimento da esprimere, che, essendo suo e sincero, non potrà non essere moderno, non essere radicato in questo complesso e tormentoso mondo moderno di cui tutti facciamo parte; se, esprimendo sentimenti umani, egli è capace (almeno quando il suo ingegno meglio lo assiste, quando è più degno delle sue proprie intenzioni) di interessare anche i non iniziati, anche i non specialisti, perchè dice e comunica qualcosa della gioia e del dolore di tutti; allora è, quel poeta, uno della « terza corrente »; un « classico-moderno », un « realista lirico »; uno che concepisce la poesia come un vivo specchio, sia pur soggettivo, della Realtà e del Sentimento, non come creazione di magiche sfere extrasentimentali, *e non, d'altronde, come* imitazione, *tecnicamente sapiente, dei modelli del passato, tutta rivolta all'indietro come Orfeo quando perdette per sempre la desiderata Euridice.*

Aldo Capasso

I "CENTO ANNI" DI ROVANI

Da quando Riccardo Bacchelli, superando senza fatica i suoi « predecessori », è riuscito a chiudere nei tre volumi del *Mulino del Po* un secolo di storia italiana (1812-1918), appare cresciuto l'interesse almeno dei maggiori di quei predecessori, cioè Ippolito Nievo (1831-1861) e Giuseppe Rovani (1818-1874).

Del Nievo non occorre più tessere l'elogio. Da tempo la critica lo ha collocato al suo posto d'onore con tutta giustizia ed anche con la simpatia e l'ammirazione che la breve prode vita e la precoce morte ispirano.

Invece sembra doveroso tornare sul Rovani. A lui hanno nociuto tanto le eccessive esaltazioni quanto le troppo recise critiche. Fra le prime è da ricordare quella di Carlo Dossi: « Genio letterario completamente sano come Manzoni, fu più grande di questi perchè più sventurato; nato alle cattedre universitarie e alle aule parlamentari, la viltà dei contemporanei lo obbligò al lastrico delle strade e alle panche delle taverne. Ma dovunque Rovani incedeva, sorgeva il tempio ». Fra le seconde, quella del Croce che, pure a volte lodando, lo riduce a un continuatore dei modi manzoniani nel romanzo storico. Al Dossi non conviene opporre nulla: le sue parole si confutano da sè. Al Croce, invece fu già da altri obiettato che i *Cento anni*, non meno del Manzoni, ricordano il Balzac (1799-1850) cioè tutt'altro Maestro. Inoltre, nonostante la reverenza professata dal Rovani pel Manzoni (morto un anno appena prima di lui), la sua « forma mentis » ci appare sostanzialmente diversa: spesso appassionatamente anticlericale, il che fra i due scava un abisso; più aperta al senso delle altre arti (fra cui prevale la musica) e meno, molto meno a quello d'una morale reggitrice della vita e dei costumi; più libero, più curioso, e in pari meno nobile e meno alto.

Della sua vita giova ricordare due lati opposti: l'animoso lavoro per cui ci diede, prima dei *cento anni* (1864), ossia ancora, com'egli soleva dire, nell'« età dell'innocenza », tre romanzi storici (***Lamberto Malatesta, Valenzia Candiano, Manfredo Pallavicino***) e due dopo (***La Libia d'oro*** e ***La giovinezza di Giulio Cesare***, lodata dal Croce), oltre a varie altre opere di storia, di teatro e di critica varia; e, per contro il vizio del bere che gli funestò l'età più matura. « Un bieco bevitore d'acqua » usava egli chiamare scherzosamente Arrigo Boito.

I « Cento anni » sono quelli che intercorrono fra il 1750 e il 1850. A volte sono inserite pause di quindici o di vent'anni. Centro dell'azione è Milano; con irradiazioni a Venezia, a Roma, a Parigi, che offrono il destro di ritrarre un poco anche queste città. La campagna che tanta parte ha in Nievo e ora in Bacchelli, quasi non esiste per Rovani. La costruzione del romanzo è indovinatissima ed eseguita fino all'ultimo con sicura mano: le circa 5160 pagine (d'un volume ordinario) sono divise in 20 libri; ogni libro comprende un certo numero di capitoletti brevi e talvolta brevissimi, agili, disivolti, che si leggono volentieri perchè il Rovani è narratore brillante, vivido, malizioso: in questo, forse superiore al Nievo. Non di rado i finali sono spiritosi e perfino stuzzicanti: i *Cento anni* apparvero dapprima come romanzo di appendice. In volume apparvero compiuti nel 1864: durante la composizione il Rovani non conobbe le *Confessioni* del Nievo, finite di scrivere nel 1859, ma apparse in volume solo nel 1867. Le due opere sono insomma indipendenti l'una dall'altra.

Nei *Cento anni* la storia abbonda, anzi sovrabbonda. Accade che un libro sia tutto storico, da capo a fondo. Perciò disse bene il Tommaseo nel *Dizionario estetico*: « Non romanzo storico, ma storia e romanzo »: diversissimi anche in questo dai *Promessi Sposi*, ove la creazione fantastica di tanto prevale. Nel Rovani invece s'alternano di continuo i quadri di fantasia e i quadri di storia. In questi compaiono in modo assai vivo alcune grandi figure dei successivi periodi: uomini di Governo come Eugenio de Beauharnais; poeti come il Parini, il Foscolo, il Manzoni; cantanti e musicisti.

Come il Bacchelli, il Rovani mostra in azione quattro generazioni. L'amore ha in lui grandissima parte (altra differenza dal Manzoni). Nella prima parte la contessa Clelia V., dottissima e fino a quel giorno virtuosa, s'innamora del tenore Amorevoli e si trova con lui al centro d'un famoso scandalo (la sottrazione d'un testamento); nella seconda, la bellissima giovinetta Ada, figlia dei due ora nominati, ma adottata poi dal marito della contessa, in sulle prime s'innamora proprio del Galantino, il rapitore impunito del testamento, di lacchè divenuto intanto gran signore; nella terza, Paolina, figlia di Ada, che ama vestirsi da dragone, s'innamora appunto d'un bel dragone, il capitano Beroggi; nella quarta, Giunio Beroggi, figlio del capitano, giovane tipicamente romantico — in cui si dice che il Rovani abbia voluto rappresentare se stesso — ama la bellissima cantante Stefania Gentili e se la vede rapire da un nobile signore, sadico e crudele, che la farà morire di crepacuore a Parigi. Il Galantino sopravvive nel figlio, amico di Giunio Beroggi, e così in certo modo congiunge le quattro generazioni e rappresenta il terzo stato divenuto col tempo, grazie al fattore « denaro », agiata e colta borghesia.

La prima generazione agisce durante « l'ancien régime » (e Pietro Verri vi rappresenta le nuove idee di liberalismo e di riforme); la seconda, durante la Rivoluzione francese che tante ripercussioni ebbe in Lombardia; la terza, durante il Regno d'Italia (potente, la narrazione dell'eccidio del Ministro Prina); la quarta, durante la Restaurazione e i primi moti del Risorgimento. Giunio Beroggi si spegne a Roma nel 1849. « Negli estremi momenti, fece aprir le finestre per vedere il sole che dietro la cupola di San Pietro tramontava in globi di fuoco; le ultime sue parole furono: « Il sole di Roma vecchia è in tramonto; sorgerà presto il sole di Roma nuova, e tutta Italia verrà a riscaldarsi *in hac luce. Exoriare aliquis* ».

Purtroppo, a queste belle parole — degna conclusione di un romanzo nazionale — il Rovani fa seguire ancora un capitoletto per riferirci la fine della sfortunata Stefania Gentili a Parigi: piccola cosa che, in ogni modo, si sarebbe potuta tralasciare.

In conclusione, a noi vuol sembrare che nell'anima del Rovani, come nella sua vita, vi era ***un piano alto***, di uomo e di artista che a volte sa levarsi a un'alta contemplazione e vede largo, e sente profondo; e in pari tempo, o almeno assai spesso, ***un piano basso***, dov'egli è soltanto un giornalista che tira via, o un retore che prorompe in gridi, apostrofi, esclamazioni, o addirittura un frequentatore di osterie, che una volta invoca come ispiratrice la Dea Bottiglia. Ma, grazie a quel « piano alto » e alle già lodate vigorose e varie doti narrative, nella storia del romanzo e della prosa italiana della seconda metà dell'Ottocento egli merita maggior considerazione di quella che oggi gli viene accordata.

Giuseppe Zoppi

DANTE E LA SARDEGNA

(*Continuazione della 7a pag.*).

Dante, purtroppo, si lasciò (è il caso di dirlo) portare la mano. Egli non aveva dati precisi. Come non li ebbero i suoi commentatori, i quali non fanno altro che tenergli bordone; così, ad esempio, Benvenuto da Imola, o il figlio del Poeta, Pietro, il quale arriva ad affermare che le Barbaricine andavano nientemeno che... nude!

C'è da chiedersi, a questo punto, se la ragione possa tollerare simili alterazioni del buon senso. E' ammissibile che in montagna (la Barbagia è nella zona del Gennargentu) possa essere praticato il nudismo? Senza contare che se un pregio hanno sempre avuto le donne di Sardegna, è appunto la loro istintiva modestia.

Dante, comunque, non è sceso a particolari come Pietro. Nulla, è vero, vieterebbe di pensare a notizie fornite direttamente da lui al figlio; se non che quasi con certezza sappiamo che il temperamento scontroso di Dante non era tale da lasciarsi andare a confidenze sull'opera sua con nessuno, neppure coi figli.

Quel che Dante afferma, ad ogni modo, è già molto. E spiace, in verità, che un uomo come l'Alighieri, nella questione sarda, abbia seguito un andazzo, assai probabile allora, se ancor oggi in linea di massima perdura fra gli Italiani di altre regioni nel considerare e giudicare contro la verità storica Sardegna e Sardi.

Spiace — ripetiamo — ma non desta stupore. Un uomo così docile agli interessi di parte qual'era Dante, poteva pure, per ragioni ideali del tutto a noi sconosciute, infierire su chi presentava il fianco scoperto e lasciava che altri impunemente colpisse senza pietà.

Nunzio Cossu

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.